Victoria Hasler

Porzellanfiguren als Spiegel politischer und gesellschaftlicher Umbrüche

Motivik und Formgestaltung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Hamburg University Press

Victoria Hasler

Porzellanfiguren als Spiegel politischer und gesellschaftlicher Umbrüche

Motivik und Formgestaltung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Impressum

Zugl.: Dissertation, Universität Hamburg, 2021 u. d. T. Europäisches Porzellan als Spiegel politischer und gesellschaftlicher Umbrüche in Preußen, Sachsen und Österreich. Motivik und Formgestaltung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

BIBLIOGRAPHISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://portal.dnb.de abrufbar.
LIZENZ Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Teile, Abbildungen und sonstiges Drittmaterial, wenn anders gekennzeichnet.

ONLINE-AUSGABE Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (https://portal.dnb.de) verfügbar.
DOI https://doi.org/10.15460/hup.267.2082
GEDRUCKTE AUSGABE ISBN 978-3-910391-00-0
COVER UND SATZ Hamburg University Press
DRUCK UND BINDUNG Books on Demand – Norderstedt (Deutschland)
VERLAG Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek
Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2024
https://hup.sub.uni-hamburg.de

Vorwort

Die vorliegende Dissertation wurde im Februar 2021 an der Universität Hamburg an der Fakultät für Geisteswissenschaften am Kunstgeschichtlichen Seminar eingereicht und nach der Verteidigung im Oktober 2022 geringfügig überarbeitet.

Diese Arbeit wäre nicht realisiert worden ohne die kontinuierliche Unterstützung und Motivation vieler Menschen, denen ich an dieser Stelle von ganzem Herzen danken möchte. Zunächst möchte ich meiner Betreuerin Prof. Dr. Iris Wenderholm herzlich danken, die durch viele anregende Gespräche, das Angebot ihrer Kolloquien und die Gewährung vieler Freiheiten meine Arbeit förderte und das Erstgutachten verfasste. Prof. Dr. Peter Schmidt möchte ich für die Übernahme des Zweitgutachtens und für viele hilfreiche Ratschläge danken. Für konstruktive Hinweise und ein Drittgutachten danke ich Prof. Dr. Kilian Heck.

Die Finanzierung meiner Promotionszeit wurde durch ein großzügiges dreijähriges Stipendium des Evangelischen Studienwerk e. V. ermöglicht. Während dieser Stipendienzeit dort traf ich viele Alumni sowie junge Wissenschaftler mit faszinierenden Forschungsthemen, mit denen ich inspirierende Gespräche und Erlebnisse teilen konnte, wofür ich auch sehr dankbar bin.

Dem Universitätsverlag Hamburg University Press und besonders Tobias Buck, bin ich sehr zu Dank verpflichtet, dass sie meine Arbeit als Buch in ihr Verlagsprogramm aufgenommen haben.

Ganz besonders möchte ich den Menschen danken, die mir als Kollegen und vor allem als Freunde stets die Zuversicht gaben, dass auch frustrierende Forschungszeiten vorübergehen und die es schafften, durch Humor und Freundschaft die Jahre der Promotion zu verschönern. Hier möchte ich besonders herzlich Patricia Rohde-Hehr für ihr Interesse und die Unterstützung danken.

Zahlreiche gute Hinweise und Gespräche verdanke ich den Mitgliedern der Gesellschaft der Keramikfreunde e. V., hier sind besonders Margarete Jarchow, Claudia Kanowski, Christian Lechelt und Julia Weber zu nennen.

Für kritische Fragen, Korrektur der Arbeit sowie Optimierungsvorschläge danke ich insbesondere: Mareike Boßelmann, Ursula Emons, Svende Graw, Antje Habekus-Lohr, Rolf-Bernhard Hasler, Almuth Kölsch, Thomas Noll, Katharina Preuth, Annemarie Schantor und Carsten-Peter Warncke.

Zum Abschluss möchte ich hervorheben, dass ich diese Arbeit niemals ohne die Liebe, Zuversicht und Motivation meiner Freunde und Familie fertiggestellt hätte. Für die Wertschätzung, die stärkenden Worte, die Rücksicht und viel Verständnis bin ich meiner Familie aus ganzem Herzen dankbar. Deshalb ist diese Arbeit meiner Mutter Christiane Eckhoff-Hasler und meinem Bruder Rolf-Bernhard Hasler gewidmet.

Inhalt

Vorwort V

1 Einleitung 1

1.1 Der Forschungsstand zu Porzellanfiguren 8
1.2 Inhalt und Ziel der Arbeit 17
1.3 Repräsentation und Selbstverständnis von Bürgerlichen und Adel im Vergleich 20
1.4 Luxusgüter für eine Gesellschaft im Wandel 26

2 Repräsentanten technischer Raffinesse: Elfenbein- und Porzellanfiguren 31

2.1 Figürliche Kleinplastiken in fürstlichen Sammlungen 32
2.2 Die Herkules-und-Omphale-Sage als Beispiel für das Ringen um Geschlechterrollen 37
2.3 Herkules und Omphale: Ein Materialwettstreit in Elfenbein und Porzellan 41
2.3.1 Die Verwendung des Herkules-und-Omphale-Motivs im Kontext zeitgenössischer Kunsttheorien 51
2.3.2 Das Motiv des aufgerissenen Mundes 58
2.3.3 Die Fertigungsverfahren der Gruppen und ihre materialästhetische Wirkung im Vergleich 62

2.4 Motivvorbilder 64
2.4.1 Die Gestaltungsprinzipien der Porzellanfigur und Elfenbeinstatuette 68
2.4.2 Aufstellungsorte und Sammler 73

3 Familien in Porzellan 81

3.1 Familienmodelle und Gesellschaftsstrukturen im Wandel 82
3.2 Die Rollenerwartungen an die Familienmitglieder 84
3.3 Die „ideale“ Kleinfamilie 91
3.4 Die „gute Mutter“ oder das „ideale Frauenleben“ im Dienst der Gesellschaft 95
3.5 Der „gute Vater“ oder der „anonyme Held“ 106
3.6 Das Familienleben in Fürstenkreisen 117
3.7 Eine Kaffeetafel als Sinnbild der Familien- und Gesellschaftsstrukturen im Wandel der Zeit 130
3.8 Der vermeintliche Alltag der Anderen 136

4 Der satirische Blick auf die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts 141

4.1 Humor und Reflektion 142
4.2 Frisuren und Kleidung 151
4.2.1 Der Coiffeur als Künstler 154
4.2.2 Die Kleidung als Mittel der Selbstinszenierung 158
4.2.3 Inspirationsquellen aus Journalen und Wochenschriften 163
4.2.4 Welche Käufergruppe wurde angesprochen? 169

4.3 Motivvorlagen und Vergleiche 173
4.4 Die Eitelkeiten der Herren 186
4.5 Kleidung als Distinktionsmittel 191
4.5.1 Mode und Habitus als Mittel der sozialen Zuordnung 194
4.5.2 Freimaurerfiguren 201

4.6 Das Spiel. Mittel der Lockerung strenger Konventionen oder eine moralische Ermahnung? 213

5 Inspiration aus der Literatur- und Theaterwelt 227

5.1 Goethes Werther: Ein Romanheld und eine Porzellanfigur 229
5.2 Shakespeares Hamlet: „Der Geist“ als Porzellanfigur 232
5.3 Porzellanfiguren und das Theater: Das Leben en miniature 239
5.4 Zeitgenössische Anforderungen an das Theater des 18. Jahrhunderts 239
5.5 Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre oder der Stellenwert des „prägnanten Moments“ 243
5.6 Die Allegorie der Tragödie in Porzellan 249

6 Zusammenfassung 255

Literaturverzeichnis 265

Abbildungsnachweis 291

Über die Verfasserin 298

1 Einleitung

Die Porzellanforschung hat eine Fülle von Publikationen hervorgebracht, die sich intensiv mit einzelnen Manufakturen befassen. Ausgehend von der Gründung der ersten europäischen Porzellanmanufaktur Meißen im Jahr 1710 boten zahlreiche weitere, wie die Wiener Porzellanmanufaktur, Höchst, Fürstenberg, Ludwigsburg, Frankenthal oder die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin (KPM) ein breites Sammlungs- und Untersuchungsfeld. Die Übersichten über die Manufakturgeschichten und die Fragestellung zu ästhetischen Betrachtungsweisen je nach Zeit und Stil sind umfassend und nicht selten wird das Urteil von zeitgenössischen Ansichten des jeweiligen Autors geprägt.[1] Einzelne Künstlerpersönlichkeiten wie Johann Joachim Kaendler (1706–1775), der in Meißen tätig war, oder Johann Peter Melchior (1747–1825), dessen Schaffen in Höchst, Frankenthal und Nymphenburg nachweisbar ist, wurden intensiv betrachtet. Ihre Werke wurden mit einem charakteristischen Manufakturstil versucht in Verbindung zu bringen oder im Gegenteil, von diesem abzugrenzen, und eine Weiterentwicklung in Stil oder Produktpalette zu finden, wenn ein Künstler die Manufaktur wechselte. Ein deutlicher Fokus der manufakturgeschichtlichen Forschung ist im Erstellen von Werk- und Modellverzeichnissen zu sehen, häufig für eine Stilepoche, was ohne Zweifel eine wesentliche Grundlage und Hilfestellung für weitere Forschung bietet. Besonders im Rahmen der Einrichtung oder Taxierung einer Sammlung und damit der Frage nach einem Interessensschwerpunkt sind diese Werke unverzichtbar. Ausstellungen und Sammlungskataloge weisen oft naturgemäß eine persönliche Schwerpunktsetzung des Sammlers bzw. Fokussierung der Sammlungsgeschichte auf. Repräsentative Vorlieben, diplomatische Beziehungen oder der direkte Zugang zu einer speziellen Manufaktur seitens eines fürstlichen Auftraggebers brachten prachtvolle Service und Ausstattungsgegenstände aus Porzellan hervor. Trotz dieser Bandbreite an oftmals hochspezialisierter Forschungsliteratur fällt es auf, dass Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts häufig

1 Das ist beispielweise festzustellen für die frühen Untersuchungen zu Berliner Porzellan von Auguste Dorothea Bensch: Die Entwicklung der Berliner Porzellanindustrie unter Friedrich dem Großen, Berlin 1928; Robert Schmidt: Das Porzellan als Kunstwerk und Kulturspiegel, München 1925 oder einflussreiche Gelehrte des 18. Jahrhunderts, die mit ihrer Meinung noch lange die Kunstgeschichte der jüngeren Vergangenheit und kunsttheoretische Forschung prägten. Beispielsweise hatte Johann Joachim Winckelmann im Zuge der aufklärerischen Bestrebungen seiner Zeit sich kritisch speziell zur Porzellanplastik geäußert und diese als lächerliche Puppen bezeichnet. Zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Porzellanfigur nun von ihrer Rolle als dekorativer Raum- und Tafelschmuck gelöst, an die der Maßstab der bildhauerischen Qualität der Einzelfigur als Kleinplastik gelegt wurde. Vgl.: Pauline von Spee: Die klassizistische Porzellanplastik der Meissener Manufaktur von 1764 bis 1814 (Diss. Phil. Bonn 2004), Bonn 2004, S. 85.

eine Sonderbehandlung erfuhren und als eine separierte Randgattung der Bildenden Kunst verstanden wurden. So wurden sie lange abwertend betrachtet. Die kunsthistorische Forschung begann zwar zum Ende des 20. Jahrhunderts und besonders zu Beginn des 21. Jahrhunderts, sich von tradierten negativen Urteilen über einzelne Stilbegriffe, wie den des Klassizismus, zu befreien und so auch den Blick für Porzellanfiguren dieser Zeit zu verändern. Aber der lange Schatten der abwertenden Meinungen über Porzellanfiguren blieb zu erkennen, und diese Geringschätzung prägte lange Zeit sowohl die kunsthistorischen Publikationen als auch die Meinung des allgemeinen Publikums der Museen. In neuerer Zeit wurden nun auch einzelne analytische und übergeordnete Fragestellungen als gewinnbringend erkannt und immer stärker darauf hingewiesen, wie wichtig für die Rezeption der Porzellanfiguren das Wissen um die Geschichts- und Bildungshintergründe ist. Die nachfolgende Untersuchung reiht sich in diesen Forschungsschwerpunkt ein.

Innerhalb der Raumgestaltung in fürstlichen Lebensräumen hatte die Porzellanfigur von Beginn an einen besonderen Platz eingenommen und tat dies nach und nach auch in bürgerlichen Wohnräumen. Anfangs als Tafeldekoration mit allegorischen und mythologischen Motiven als Ensemble aufgestellt, wurde die Porzellanfigur zur selbständigen Kleinplastik. Sie wurde zur Dekoration von Wohnräumen, in denen aktuelle Themen der Zeit zu verschiedenen gesellschaftlichen Anlässen diskutiert wurden.

Bis in die heutige Zeit kann Porzellan dafür verwendet werden, zeitreflektierende, zeitgenössische politische Themen zu präsentieren. Beispielsweise geschieht dies im Falle der Sonnenblumenkerne des chinesischen Künstlers Ai Weiwei (geb. 1957): Diese offenbaren einen sozialkritischen Bezug. In den kleinen handbemalten Sonnenblumenkernen aus Porzellan, die erstmals im Jahr 2010 auf dem Boden der Turbine Hall der Tate Modern in London gezeigt wurden, wird mit dem Wissen um die Aussagekraft gespielt.

Die in Massenproduktion hergestellten Kerne werden durch die Handbemalung zu Unikaten. Nur mit dem Hintergrundwissen des Betrachters werden sie zu symbolisch aufgeladenen Kleinplastiken.[2]

---

2 Ungefähr seit dem Jahr 1000 war in der chinesischen Stadt Jingdezhen für den kaiserlichen Hof Porzellan hergestellt worden, ab dem 17. Jahrhundert wurde auch für den europäischen Markt produziert. In dieser Stadt wurden die Sonnenblumenkerne für Ai Weiwei hergestellt, somit reflektiert er die chinesische Produktionsgeschichte und das Siegel „Made in China“ wird besonders vor den aktuellen fragwürdigen Produktionsbedingungen globaler Wirtschaftsgüter kritisch hinterfragt. Vgl.: Kat. Ausst. Ai Weiwei, hrsg. von Susanne Gaensheimer/Doris Krystof/Falk Wolf, Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, K20 Grabbeplatz und K21 Ständehaus, München 2019, S. 23. Der Fertigungsprozess mit hunderten Mitarbeitern spiegelt

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden verschiedene neue künstlerische Impulse in der figürlichen Plastik des europäischen Porzellans sichtbar. Ihre Motivvorlagen fanden sich neben allgemein bekannten mythologischen und allegorischen Themen auch in Motiven mit konkreten zeitgenössischen Bezügen, wie höfischen Feierlichkeiten oder Figuren aus populären Theater- und Literaturvorlagen. Manche Szenen sind auch mit einem konkreten Ereignis in Verbindung zu bringen oder lassen einen Bezug zur Alltagswelt herstellen, der teilweise einem Betrachter der Gegenwart ohne tiefergehende Analyse nicht mehr zugänglich ist.

Die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit ist daher, inwiefern in Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts der soziale und politische Wandel des Aufklärungszeitalters anschaulich wird. Durch welche Motive und gestalterischen Mittel wurden in den Kleinplastiken aus Porzellan die Themenbereiche wiedergegeben, die aktuell von der Gesellschaft diskutiert wurden und die ein zeitgenössischer Betrachter erkannte? In der nachfolgenden Untersuchung werden manufakturübergreifend Porzellanfiguren untersucht, die aufgrund ihrer prägnant dargestellten Themen ausgewählt wurden.

Die Definition und Aushandlung des Begriffs „Aufklärung" ist Bestandteil unzähliger Schriften und Forschungsfragen. Der Aufklärungsdiskurs des 18. Jahrhunderts hatte dazu geführt, dass fast alle Lebensbereiche und Gesellschaftsschichten kritisch betrachtet und auf den Prüfstand gestellt wurden.[3] Das Handlungsprogramm umfasste alle Bereiche des politischen, sozialen und kulturellen Lebens. Die Aufklärung hatte einen bedeutenden Anteil an der gesellschaftlichen Pluralisierung und Differenzierung und von ihren Intentionen her ist sie als ständetranszendierende, gesellschaftliche Bewegung anzusehen.[4]

China als einen Arbeitsmarkt für eine global vernetzte Industrie, die Kerne der Sonnenblume stehen symbolhaft für die chinesische Bevölkerung, die sich in der Zeit der Kulturrevolution nach ihrem Vorsitzenden Mao Zedong wie die Sonnenblumen nach der Sonne ausrichten sollten. Vgl.: Kat. Ausst. Düsseldorf 2019, S. 15 und S. 47. Die Verwendung alter Fertigungstechniken in Verbindung neuer Themen sind typisch für Ai Weiwei. Er drückt seine Identität als chinesischer Künstler auch darin aus, dass er traditionelle chinesische Materialien verwendet und zugleich verfremdet: Porzellan, Bambus, Holz und Papier. Vgl.: Kat. Ausst. Düsseldorf 2019, S. 194. Porzellanteller und -vasen im Stil der berühmtem blau-weiß Malerei sind mit aktuellen, oft regimekritischen Themen bemalt. Die Vasen sind in Form eines seit tausend Jahren bekannten Corpus geschaffen, die ebenfalls sehr alte blau-weiß Malerei stellt Motive mit hochaktuellen und brisanten Themen dar. Vgl.: Kat. Ausst. Düsseldorf 2019, S. 130–137.

3 Zu dem Begriff Aufklärung und der politischen Ikonographie siehe Martin Schieder: Aufklärung, in: Fleckner/Warnke/Ziegler 2011, Bd. 1, S. 95–102.

4 Helmut Reinalter: Aufklärung, in: Reinalter 2005a, S. 123–126, hier S. 125. (Nachfolgend Reinalter 2005c).

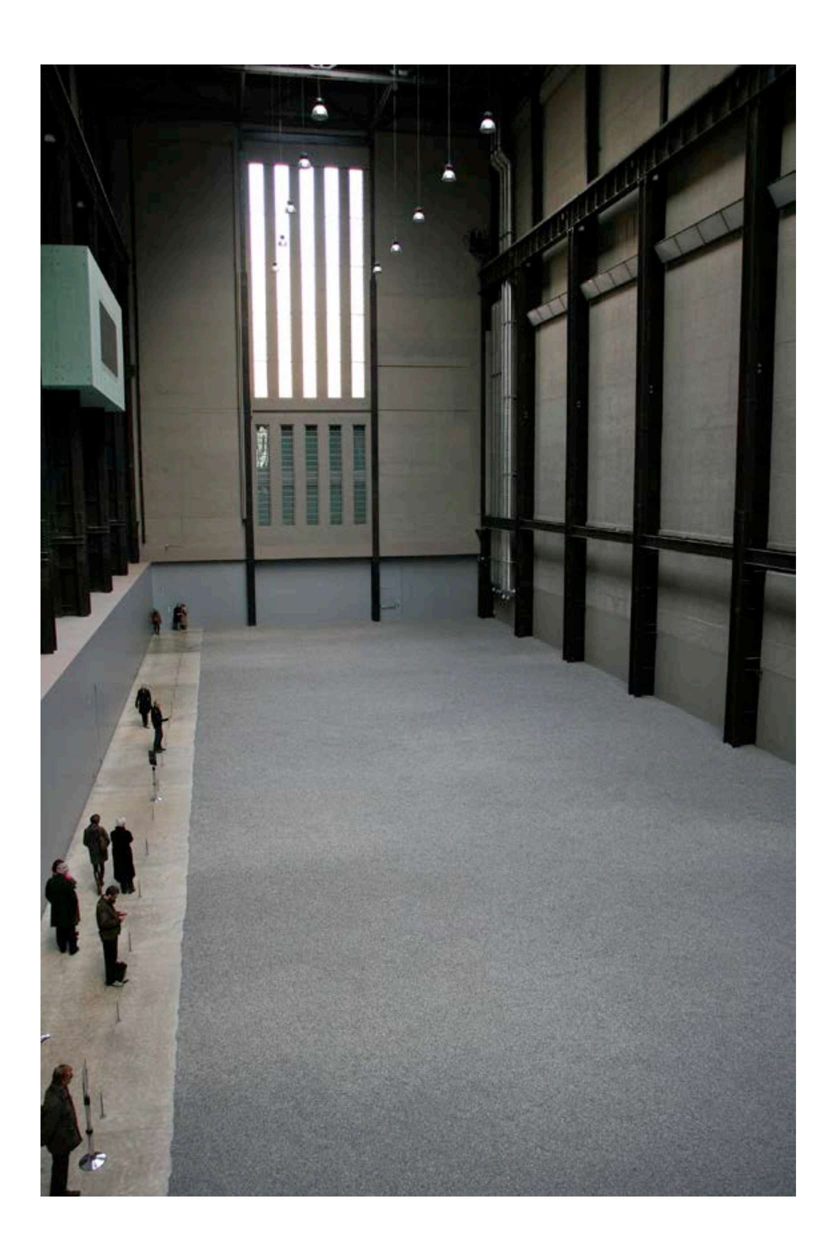

Abb.: 1 Ai Weiwei: Sunflower Seeds, 2010, Porzellan bemalt, London, Turbine Hall Tate Modern, Inv.-Nr. T13408. Foto: CC BY-SA 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/): © Photograph by Mike Peel, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21141056 <11.2.2024>

Nicht jeder gehörte zur Gesellschaft der Aufklärer, aber laut Reinalter sollte jeder die Möglichkeit haben können, ihr anzugehören. Diese Forderungen galten allerdings hauptsächlich für weiße, männliche Europäer. So war der Begriff „bürgerliche Gesellschaft" nicht sozialständisch gemeint, sondern später als Gegenbegriff zur höfisch-ständischen Gesellschaftsordnung der absoluten Monarchien zu verstehen.[5] Im Rahmen der Tagung *Bildung und „Aufklärung(en)". Ideale und Realitäten – Epochen und Kulturen* im Jahr 2019 wurde nach dem Inhalt und dem Spannungsverhältnis von Bildung, Religion und Aufklärung gefragt. Als Resümee wurde formuliert:

> „Aufklärung, so das Resultat der Tagung, beinhaltet(e) immer ein Spannungsfeld zwischen dem Anspruch des autonomen Subjekts auf selbstgesteuerte Lebensgestaltung und dem gleichzeitig anthropologischen Bedürfnis nach sinnstiftenden Welterklärungsmustern. Beide Spannungspole werden dabei durch den Topos der Bildung miteinander verbunden, der als übergeordnete Klammer die Gleichzeitigkeit von Individualität und sinnhafter Welt-Verwurzelung zu überbrücken beansprucht. Dass ‚Aufklärung' trotz des Anspruchs, bestehende Sinnordnungen im Sinne eines sich selbst korrigierenden Prozesses immer wieder infrage zu stellen, selbst eine narrative und normative Weltorientierung zu spenden beabsichtigt, muss wohl als blinder Fleck gelten, der die Aufklärung von Aufklärung auch weiterhin notwendig macht."[6]

Es wurde deutlich, dass die Frage nach Inhalt und Ziel des Aufklärungszeitalters ein steter Aushandlungsprozess sowohl der Zeitgenossen als auch des Historikers ist. Außerdem lag ein Schwerpunkt auf Bildung, der Suche nach Identitäten und der sozialen Selbstverortung der Menschen in Europa, speziell im 18. Jahrhundert.

Gesprächsthemen in gesellschaftlichen Zusammenkünften waren die gegenwärtige Kunst, Literatur und das zeitgenössische Theater ebenso wie aktuelle Politik und gesellschaftliche Ereignisse. Die Teilhabe an aktuellen Diskursen ließ sich beispielsweise durch den Besitz von entsprechenden Kunstwerken demonstrieren, an denen das Wissen und der Geschmack erprobt und entwickelt werden konnten. Der

5 Vgl.: Reinalter 2005c, S. 125.

6 Léonard Loew/Lena Welsch: Tagungsbericht: Bildung und „Aufklärung(en)". Ideale und Realitäten - Epochen und Kulturen, 19.3.2019–21.3.2019 Saarbrücken, in: H-Soz-Kult (2019).

aktuelle Wissensstand über Archäologie und Kunstkritik konnte an Porzellanbüsten und -figuren veranschaulicht und diskutiert werden.

Die vorliegende Arbeit will keine verallgemeinernde Aussage über Porzellanfiguren treffen oder neu definieren. Zu vielfältig ist das Material und es bietet sich vor dem Hintergrund der Fragestellung eine detaillierte kunst- und kulturhistorische Betrachtung einzelner Themenbereiche in separierten Fallstudien an. Da das Untersuchungsmaterial in Form von Porzellanfiguren und überwiegend Sekundärquellen bereits vorhanden ist, baut die Arbeit auf dem vorhandenen Material auf, prüft und bewertet neu. Der Materialkorpus beinhaltet Figuren verschiedener Manufakturen aus der Mitte und dem Ende des 18. Jahrhunderts: Es werden Figuren aus der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin (KPM) untersucht, aus Meißen und Frankenthal, Ludwigsburg und Fürstenberg, Höchst und Wien. Sie wurden ausgewählt, weil sie sich alle bei oberflächlicher Betrachtung einem speziellen Themenbereich zuordnen lassen, um bei detaillierter Beleuchtung des zeitgenössischen historischen Kontextes einen deutlich breiteren Einblick in soziale und politische Zusammenhänge zu offenbaren. Manches erkennt der heutige Betrachter nicht ohne eben diese detaillierte Erläuterung des Entstehungskontextes. Zu der umfassenden Betrachtung der Fallbeispiele gehört auch die Untersuchung der Aufstellungsorte und somit die Frage nach den Betrachtern und Rezipienten der Themen. Bei der Untersuchung der damaligen Betrachter dieser Figuren muss der Blick auf die sozialen Umwandlungsprozesse gerichtet werden, in denen das Verhältnis von Adel und Bürgertum neu ausgehandelt wurde. So werden die Porzellanfiguren in dieser Arbeit teilweise als historische Quellen erschlossen, um die Wechselbeziehung und Abgrenzungsversuche zwischen den finanzkräftigen Porzellanfiguren-Käufern unterschiedlicher sozialer Herkunft zu untersuchen. An den Figuren werden so eventuell die Selbstreflexionen und Identitäten bzw. die Suche nach diesen demonstriert. Daneben machen die hier untersuchten Porzellanfiguren auch ein interessantes Wechselspiel zwischen Innen und Außen, Privat und Öffentlich und somit unterschiedlichen Räumen der Begegnung anschaulich. Die dargestellten Motive offenbaren verschiedene Ebenen der Betrachtung. Manche Themen, die in Porzellanfiguren dargestellt sind, wurden auch als Großplastik öffentlich präsentiert und diskutiert. Anderes wurde nur privat besprochen und gezeigt, wie beispielsweise Freimaurerfiguren.

1.1 Der Forschungsstand zu Porzellanfiguren

In der Frühzeit der kunsthistorischen Porzellanforschung wurden häufig die Porzellanfiguren und ihre Nutzbarmachung als ikonografisches Quellenmaterial, beispielsweise für Theater- oder auch allgemeiner Gesellschaftsgeschichte sehr geringgeschätzt. Hierbei wurde außer Acht gelassen, dass auch einige der Modelleure an den kunsttheoretischen und aufklärerischen Diskursen ihrer Zeit beteiligt waren und die aktuellen Diskussionen an den Akademien und innerhalb gesellschaftlicher Zusammenkünfte kannten. Das gilt selbstverständlich nicht für alle Modelleure, und nicht alle Porzellanfiguren sind als Speichermedien für Zeitgeschichte zu lesen, aber ein genauer Blick auf den zeitgenössischen Kontext der Entstehungszeit einiger Figuren wurde in den letzten Jahrzehnten als vielversprechend erkannt.

Kultursemiotische Ansätze der Kulturgeschichte begannen schon vor Jahrzehnten vereinzelt, Porzellanfiguren verstärkt als Quelle der Geschichtswissenschaft zu betrachten. Die Darstellung von Kleidung und Gegenständen bei Porzellanfiguren wurde als verlässliches Anschauungsmittel der Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts gezählt.[7] Bereits in den 1920er Jahren vermutete Robert Schmidt, dass die Modelleure nicht nur Einfluss auf die Staffierung ihrer Figuren nahmen, sondern dass auch die farbige Gestaltung der Figuren Zeugnis ablege, wie sowohl das koloristische Ideal ihrer Entstehungszeit aussehe, als auch das farbige Aussehen der damaligen Tracht.[8] Auguste Dorothea Bensch stellte in ihrer Dissertation schon 1928 fest, dass die figürliche Plastik mit der Kulturgeschichte Berlins im 18. Jahrhundert eng verknüpft sei und in typischen Darstellungen charakteristische Momente des damaligen Berliner Straßenlebens festgehalten würden.[9] Darüber hinaus könne in Porzellanfiguren, die über einen längeren Zeitraum immer wieder Neuausformungen erfuhren, auch ein

---

7 Vgl.: Dieter Gielke: Meissener Porzellan des 18. und 19. Jahrhunderts. Bestandkatalog der Sammlung des Grassimuseums Leipzig, hrsg. vom Grassimuseum Leipzig, Museum für Kunsthandwerk, Leipzig 2003, S. 22. Auch Elisabeth Sladek und Elisabeth Sturm-Bednarczyk stellten fest, dass für das 18. Jahrhundert die Porzellanfigur die beste Möglichkeit bot, um höfische Kostüme und Theaterszenen ebenso wie volkstümliche Trachten dreidimensional abzubilden. Vgl.: Elisabeth Sladek: Zeremonien, Feste, Kostüme. Die Wiener Porzellanfigur in der Regierungszeit Maria Theresias, hrsg. von Elisabeth Sturm-Bednarczyk, Wien 2007, S. 7.

8 Vgl.: Robert Schmidt: Das Porzellan als Kunstwerk und Kulturspiegel, München 1925, S. 173.

9 Vgl.: Auguste Dorothea Bensch: Die Entwicklung der Berliner Porzellanindustrie unter Friedrich dem Großen, Berlin 1928, S. 108.

Wandel des Zeitgeistes und somit die Kulturgeschichte über einen längeren Zeitraum hinweg dokumentiert werden, wie Elisabeth Reissinger 1996 feststellte.[10]

Der Großteil der Forschungsbeiträge zu Porzellanfiguren konzentriert sich auf einzelne Manufakturen. Basierend auf einer skulpturspezifischen Fragestellung konnte Dorothee Heim in ihrer 2016 publizierten Untersuchung eine Fülle neuer Erkenntnisse zur Berliner Porzellanplastik und ihrer Modelleure zur Porzellanforschung beitragen.[11] Von ihrer Analyse der Figurenmodelle der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin (KPM) und der Inspirationsquellen der Modelleure wurde die erste Fallstudie der vorliegenden Untersuchung angeregt und bereichert. Knapp 100 Jahre zuvor, im Jahr 1913 hatte Georg Lenz einen umfangreichen zweiteiligen Jubiläumsband anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin erarbeitet.[12] Seine Beschreibungen und Abbildungen zeigen teilweise noch Figuren, die mittlerweile als Kriegsverluste gelistet werden. Eine Figur aus dem Katalog von Lenz steht im Zentrum einer Fallstudie der vorliegenden Arbeit. Durch die Publikation von Lenz sind glücklicherweise Porzellanfiguren und auch die sie ursprünglich besitzenden Sammlungen nachweisbar. Das gilt ebenso für Archivalien, wie Modellbücher und Rechnungsbelege, die teilweise heute nicht mehr erhalten und nur noch bei Lenz zu finden sind. Auf Lenz beziehen sich neben vielen weiteren Autoren auch Erich Köllmann und Margarete Jarchow in ihrer anlässlich des 225-jährigen Jubiläums der Berliner Porzellanmanufaktur im Jahr 1987 erschienenen umfangreichen Untersuchung von Berliner Porzellan.[13] Gemeinsam erarbeiteten sie ein bis heute gültiges zweibändiges Nachschlagewerk zur Geschichte und einzelnen Werkgruppen der KPM. Mit einem unternehmenshistorischen Blick wird die Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Königlichen Porzellan-Manufaktur und der Königlichen Gesundheitsgeschirr-Manufaktur (KGM) zwischen 1763 und 1880 in Berlin von Arnulf Siebeneicker betrachtet.[14] Diese akteursorientierte Analyse einer

10 Elisabeth Reissinger: „Die Kaffeegesellschaft“, in: Miszellen, Städtisches Museum Braunschweig 51 (1996), S. 1–6, hier S. 2.

11 Dorothee Heim: Die Berliner Porzellanplastik und ihre skulpturale Dimension 1751–1825. Der Sammlungsbestand des Kunstgewerbemuseums Staatliche Museen zu Berlin, Regensburg 2016.

12 Georg Lenz: Berliner Porzellan. Die Manufaktur Friedrichs des Grossen 1763–1786, herausgegeben im Auftrag und mit Unterstützung des Ministeriums für Handel und Gewerbe, zum einhundertundfünfzigjährigen Bestehen der Königlichen Porzellan-Manufaktur zu Berlin, 2. Bde., Berlin 1913.

13 Erich Köllmann/Margarete Jarchow: Berliner Porzellan, 2. Bde., München 1987.

14 Arnulf Siebeneicker: Offizianten und Ouvriers. Sozialgeschichte der Königlichen Porzellan-Manufaktur und der Königlichen Gesundheitsgeschirr-Manufaktur in Berlin 1763–1880, Berlin 2002.

staatlich geführten Manufaktur in der Übergangsphase zwischen Kameralismus und liberalem Marktsystem ist bereichernd im Rahmen einer Untersuchung der gesellschaftlichen Umbrüche zum Ende des 18. Jahrhunderts und ihrer Auswirkung auf die Porzellanproduktion. Seine Ergebnisse bereicherten die Untersuchung zu den Löhnen und Lebenshaltungskosten der Modelleure und potenzieller Porzellankunden in einzelnen Abschnitten der vorliegenden Arbeit.

In ihrer 2004 publizierten Dissertation über die klassizistische Porzellanplastik der Meißener Manufaktur führte Pauline von Spee die seit langem von der Kunstgeschichte geführte Neubewertung der Klassizistischen Kunst speziell im Blick auf die Porzellanplastik weiter.[15] Sie betonte die zeitgenössischen Kunstdiskurse sowohl als Voraussetzung für die Betrachtung und Bewertung der Porzellanfiguren als auch der künstlerischen Leistung der Meißener Manufaktur in der Zeit zwischen 1764–1814. Katharina Herzog untersuchte 2012 speziell die Mythologische Kleinplastik der Meißener Manufaktur im Zeitraum 1710–1775.[16] In ihrer Arbeit suchte sie unter anderem nach Inspirationsquellen in anderen Kunstgattungen und auch nach eigenschöpferischen Leistungen der Modellmeister und stellte Bezüge zu höfischer Lebensart und Raumausstattung her. Die Integration in bürgerliche Lebensräume klammerte sie weitgehend aus. Sie thematisierte in Ansätzen die Eigenschaft der seriellen Fertigung. Betrachtet wurden auch die damit verbundenen Problematiken der Datierung, sowie die Entwicklung stilistischer Merkmale, speziell in der Draperie, Sockel- und Plinthengestaltung. In einigen Porzellanfiguren dieser Arbeit wird das Problem der Datierung, bedingt durch die Möglichkeiten der Neuausformung in späteren Zeiten, daher aufgegriffen. Eine intensive Untersuchung der grafischen Vorlagen der Meißener Porzellanmalerei legte 2018 Claudia Bodinek in ihrer 2-bändigen Ausgabe *Raffinesse im Akkord. Meissener Porzellanmalerei und ihre grafischen Vorlagen* vor.[17] Ebenfalls im Jahr 2018 wurde ein umfangreiches Werkverzeichnis von Anke Fröhlich-Schauseil zu Johann Eleazar Zeißig (genannt Schenau), dem Direktor der Dresdner Kunstakademie und Leiter der Zeichenschule der Porzellanmanufaktur in Meißen, veröffentlicht.[18]

---

15 Pauline von Spee: Die klassizistische Porzellanplastik der Meissener Manufaktur von 1764 bis 1814, Bonn 2004.

16 Katharina Herzog: Mythologische Kleinplastik in Meißener Porzellan 1710–1775, Passau 2012.

17 Claudia Bodinek (Hrsg.): Raffinesse im Akkord. Meissener Porzellanmalerei und ihre grafischen Vorlagen, Petersberg 2018.

18 Anke Fröhlich-Schauseil/Deutsches Damast- und Frottiermuseum Großschönau und Sächsische Landesstelle für Museumswesen an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.):

Ältere, aber ebenso bedeutende Untersuchungen zu Graphiken als Vorlagen für europäische Keramiken, wurden von Sigfried Ducret im Jahr 1973[19] und Maureen Cassidy-Geiger 1996 geleistet.[20] Im Jahr 2010 wurden anlässlich des 300. Gründungsjubiläums der Meißener Manufaktur einige Ausstellungen mit Begleitkatalogen ausgerichtet. Im Grassimuseum Leipzig wurde erstmals der sogenannte Schulz-Codex, ein Konvolut von 124 figürlichen Musterblättern für frühe chinoise Porzellanmalerei, vollständig ausgestellt und in einem Katalog publiziert.[21] Der 2010 anlässlich der Jubiläumsausstellung in der Porzellansammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erschienene Katalog *Triumph der blauen Schwerter. Meißener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710–1815* fasst in vielen Aufsätzen mit unterschiedlichen Betrachtungsweisen auf die Porzellanplastik neue Forschungsergebnisse zusammen.[22] Ebenfalls im Jahr 2010 erschien der Begleitkatalog zur Ausstellung *Zauber der Zerbrechlichkeit. Meisterwerke europäischer Porzellankunst*, in dem die Wechselbeziehungen zwischen Meißen und den anderen europäischen Manufakturen betrachtet werden.[23] Ein Grundlagenwerk der Meißen-Forschung ist die in acht Auflagen, zuletzt im Jahr 1986 erschienene Monographie von dem ehemaligen Meißener Manufaktur-Archivar Otto Walcha *Meissner Porzellan*.[24] Darin untersuchte er eingehend die Entwicklungen und technischen Verbesserungen in der Produktion des 18. und 19. Jahrhunderts. Ebenfalls mehrfache Neuauflagen erlebte Rainer Rückerts *Meissen. Porzellan des 18. Jahrhunderts*.[25] Zur Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum 1966 lieferte er einen so umfangreichen Katalog, dass dieser bis heute ein verlässliches Nachschlagewerk für die

Schenau (1737–1806); Monografie und Werkverzeichnis der Gemälde, Handzeichnungen und Druckgrafik von Johann Eleazar Zeißig, gen. Schenau, Petersberg 2018.

19 Sigfried Ducret: Keramik und Graphik des 18. Jahrhunderts. Vorlagen für Maler und Modelleure, Braunschweig 1973.

20 Maureen Cassidy-Geiger: Graphic Sources for Meissen Porcelain. Origins of the Print Collection in the Meissen Archive, in: Metropolitan Museum Journal Vol. 31 (1996), S. 99–129. Cassidy-Geiger publizierte 2007 eine umfassende Untersuchung zur Verwendung von Porzellan als diplomatischen Geschenken. Siehe hierzu: Cassidy-Geiger 2007.

21 Kat. Ausst. Exotische Welten. Der Schulz-Codex und das frühe Meissener Porzellan, hrsg. von Thomas Rudi, Grassi Museum für Angewandte Kunst Leipzig, Leipzig/München 2010.

22 Kat. Ausst. Triumph der blauen Schwerter. Meißener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710–1815, hrsg. von Ulrich Pietsch/Claudia Banz, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Leipzig 2010.

23 Kat. Ausst. Zauber der Zerbrechlichkeit. Meisterwerke europäischer Porzellankunst, hrsg. von Ulrich Pietsch/Theresa Witting, Stadtmuseum Berlin, Ephraimpalais, Leipzig 2010.

24 Otto Walcha: Meissner Porzellan, Dresden 1986.

25 Johann Willsberger/Rainer Rückert: Meissen, Porzellan des 18. Jahrhunderts, Dortmund 1989.

Porzellanplastik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist.[26] Die biographischen Daten der Künstler wurden ebenfalls von ihm umfangreich zusammengetragen. Eine wesentliche Hilfe bei der Erforschung des Meißener Porzellans ist auch die von Ulrich Pietsch 2002 veröffentlichte Transkription der Arbeitsberichte Johann Joachim Kaendlers.[27] Alessandro Monti publizierte 2010 die Preisgeschichte der Meißener Porzellanmanufaktur aus einer mikroökonomischen Perspektive.[28] Er stellte die unternehmerischen Überlegungen zur Preispolitik in einem wirtschaftshistorischen Kontext auf. Monti wies am Beispiel der Meißener Porzellanmanufaktur nach, dass lange geltende Annahmen, wie Marketing und Planungen zur Preispolitik eines Betriebes, wirtschaftliche Entwicklungen seien, die erst nach der Industrialisierung aufgekommen wären, falsch seien: Diese unternehmerischen Überlegungen wurden in Vorstufen bereits in der Meißener Manufaktur angestellt.

Für die Frankenthaler Porzellanmanufaktur ist der dreibändige Bestandskatalog der Mannheimer Reiss-Engelhorn-Museen von Barbara Beaucamp-Markowsky ein Grundlagenwerk und Ausgangsbasis für weitere Frankenthal-Forschung.[29] In den Jahren 2008, 2010 und 2014 erschienen nacheinander diese drei Bände mit umfangreich recherchiertem Archivmaterial und der detaillierten Aufarbeitung sowohl der einzelnen Exponate als auch der Manufakturgeschichte.

Die erste Monographie zur Höchster Manufaktur wurde im Jahr 1887 von Ernst Zais verfasst. Er hatte sich vorgenommen, die Geschichte der Manufaktur und ihrer Produkte wissenschaftlich anhand von Originalquellen darzustellen.[30] Ihm standen noch Archivalien zur Verfügung, die nach zwei Weltkriegen heute teilweise nicht mehr oder schwer einsehbar sind. So kann bis heute auf die Informationen zur Höchster Manufakturgeschichte auf die Forschung von Zais zurückgegriffen werden. Im Ausstellungskatalog *Höchster Porzellan 1746–1796* aus dem Jahr 1994 wurde ein weiterer grundlegender Überblick über die Produktions- und Kulturgeschichte des Höchster

---

26 Kat. Ausst. Meissener Porzellan 1710–1810, hrsg. von Rainer Rückert, Bayerisches Nationalmuseum München, München 1966.

27 Johann Joachim Kaendler: Die Arbeitsberichte des Meissener Porzellanmodelleurs Johann Joachim Kaendler. 1706–1775, Leipzig 2002.

28 Alessandro Monti: Der Preiß des „weißen Goldes“. Preispolitik und -strategie im Merkantilsystem am Beispiel der Porzellanmanufaktur Meißen 1710–1830 (Diss. Phil. Köln 2010), München 2011.

29 Barbara Beaucamp-Markowsky/Jean Christen: Frankenthaler Porzellan. 3. Bde., München 2008–2014.

30 Ernst Zais: Die Kurmainzische Porzellan-Manufaktur zu Höchst. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, Mainz 1887.

Porzellans gegeben. Die künstlerische Wertschätzung der Höchster Figuren zeigt sich in den Neuausformungen der Modelle in der Dammer Steingutfabrik seit 1840 und Porzellanausformungen in Passau.[31] Eine intensive Aufarbeitung erfuhr daher die Höchster Porzellanmanufaktur und die Sammlung Kurt Bechtolds im 2002 erschienen Katalog *Stiftung und Sammlung Kurt Bechtold. Höchster Fayencen und Porzellane.*[32] Patricia Stahl widmete eine erneute Untersuchung speziell der Sammlung des Höchster Porzellan-Museums im Kronberger Haus in Frankfurt am Main im Jahr 2005.[33]

Die Kultur- und Stilgeschichte der Porzellanmanufaktur Fürstenberg von der Gründung bis in die Gegenwart wurde in drei Bänden, die in den Jahren 2004 von Beatrix von Wolff Metternich und Manfred Meinz, sowie 2016 von Christian Lechelt erschienen, intensiv untersucht.[34] Ein früheres Standardwerk mit umfangreichem Archivmaterial über das Porzellan aus Fürstenberg verfasste Siegfried Ducret in drei Bänden im Jahr 1965. Speziell zu den Porträtbüsten der Fürstenberger Manufaktur publizierte Beatrix von Wolff Metternich 1981 einen umfangreichen Aufsatz in Keramos, der Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde e. V.[35]

Elisabeth Sladek zeichnete in der 2007 erschienenen Publikation *Zeremonien, Feste, Kostüme. Die Wiener Porzellanfigur in der Regierungszeit Maria Theresias* eine Entwicklung der Wiener Porzellanfiguren des Barock und Rokoko zu Figuren mit Darstellungen des Alltags der Aufklärung nach.[36] Sie stellte klar, wie sehr die Verortung in den historischen Kontext und die Einbettung in das Wiener Hofleben zur Interpretation und Vorlagensuche wichtig seien.[37]

---

31 Erich Stenger: Die figürlichen Erzeugnisse der Steingutfabrik Damm. 1840–1884, Aschaffenburg 1991, und: Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1994.

32 Horst Reber/Stefanie Ohlig: Stiftung und Sammlung Kurt Bechtold. Höchster Fayencen und Porzellane, Mainz 2002.

33 Patricia Stahl: Das Höchster Porzellan-Museum im Kronberger Haus. Dépendance des Historischen Museums Frankfurt, Frankfurt am Main 2005.

34 Beatrix von Wolff Metternich/Manfred Meinz: Die Porzellanmanufaktur Fürstenberg. Eine Kulturgeschichte im Spiegel des Fürstenberger Porzellans, München 2004 und Christian Lechelt: Die Porzellanmanufaktur Fürstenberg. Von der Privatisierung im Jahr 1895 bis zur Gegenwart (Bd. 3), Braunschweig 2016.

35 Beatrix von Wolff Metternich: Die Porträtbüsten der Manufaktur Fürstenberg unter dem Einfluss der Kunstkritik Lessings, in: Keramos 92 (1981), S. 19–68.

36 Elisabeth Sladek: Zeremonien, Feste, Kostüme. Die Wiener Porzellanfigur in der Regierungszeit Maria Theresias, hrsg. von Elisabeth Sturm-Bednarczyk, Wien 2007.

37 Bei einer Gegenüberstellung von Figuren aus verschiedenen Manufakturen sind prägende Faktoren zu beachten, wie beispielsweise die Anbindung der Wiener Manufaktur von Anfang an

Der 1907 über das Wiener Porzellan erschienene Band von Josef Folnesics und Edmund Wilhelm Braun enthält zahlreiche Lichtdrucktafeln, Markentafeln, Malersignaturen und -nummern sowie eine ausführlich recherchierte Geschichte der Wiener Porzellanmanufaktur.[38] Durch die Vorarbeit zu einer großen Ausstellung im Jahr 1904 in Wien war neben einer Fülle an Katalogeinträgen auch eine Liste mit bemerkenswerten Sammlernamen für die Publikation *Geschichte der K. K Wiener Porzellan-Manufaktur* vorhanden. So dient diese bis heute als Zeugnis für die große Sammlergruppe des Wiener Porzellans um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Einige Lücken oder Fehlinformationen zu Datierungen und Zuschreibungen wurden in den Folgejahren von Wissenschaftlern wie Waltraud Neuwirth behoben.[39] Die Sammlung des Wiener Industriellen Karl Mayer wurde 1928 im Auktionshaus Glückselig in Wien versteigert. Der Auktionskatalog bietet bis heute eine Fülle an Objektbeschreibungen und Abbildungen, die zur Forschung über Figuren, wie beispielsweise des sogenannten *Teschenpaares* in dieser Arbeit, aber auch den Sammlungsinteressen einer auf eine Manufaktur fokussierte Sammlung dienen.[40] Einen fundierten Überblick, sowohl über die Geschichte der Sammlerinteressen Wiener Porzellans als auch über eine spezielle Privatsammlung, bietet Annette Ahrens in ihrem 2017 erschienenen Katalog über die Sammlung Faltus.[41]

Ein Nachschlagewerk für vielfältige Interessen- und Forschungsschwerpunkte im Bereich der Keramikforschung sind die seit 1958 erscheinenden Keramos-Hefte der Gesellschaft der Keramikfreunde e. V. Aufsätze aus diesen Heften bieten fundierte Informationen und Anregungen beispielsweise für die Gruppe der *Kaffeegesellschaft*. Ebenfalls wertvolle Quellen sind die Auktionskataloge aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.[42] Diese liefern im Verhältnis zu vielen anderen Porzellan-Pub-

---

zur Akademie und im Vergleich die programmatische und wirtschaftliche Abhängigkeit der Meißener Manufaktur zum Dresdener Hof.

38 Josef Folnesics/Edmund Wilhelm Braun: Geschichte der K. K. Wiener Porzellan-Manufaktur, Wien 1907.

39 Waltraud Neuwirth: Markenlexikon für Kunstgewerbe. Österreich: Wiener Porzellan, Malernummern, Bossiererbuchstaben und -nummern, Weißdreher- und Kapseldrehernummern, 1744–1864, Wien 1971.

40 Kat. Aukt. Auktionshaus für Altertümer Glückselig, Wiener Porzellan, Sammlung Karl Mayer, Wien, 19.–21. November 1928.

41 Annette Ahrens: Sammlung Faltus. Wiener Porzellanfiguren des Rokoko, Wien 2017.

42 Im Rahmen der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Forschungsprojekte Kunst–Auktionen–Provenienzen. Der deutsche Kunsthandel im Spiegel der Auktionskataloge der Jahre 1901 bis 1929 (Laufzeit März 2013 bis März 2019) und dem 2013 abgeschlossenen

likationen in jener Zeit detaillierte Beschreibungen und Abbildungen. Sie sind die Grundlagen für die Provenienzforschung allgemein, aber auch einiger in dieser Arbeit untersuchten Porzellane.

Bisher sind also eine Fülle von manufakturzentrierten Publikationen zum europäischen Porzellan erschienen. Die meisten bieten detaillierte Beschreibungen der Figuren und ihrer Modellformen, der Manufakturmarken, der Bossierer- und Malernummern und sind so eine große Hilfe bei der stilistischen Zuordnung zu Entstehungszeit, Manufakturen und Modelleuren und künstlerischen Einflüssen. Eindeutig spezielle Untersuchungen zu einem konkreten Thema oder einer Fragestellung, das manufaktur- und gattungsübergreifend betrachtet wurde, sind dagegen deutlich seltener zu finden. Michaela Braesel widmete 1993 in dem Ausstellungskatalog *Berliner Porzellan des 18. Jahrhunderts aus eigenen Beständen* einen Beitrag zu einem KPM-Service mit Szenen aus Lessings Theaterstück *Minna von Barnhelm*. Dies ist eine der wenigen frühen Untersuchungen, in der Motivvorlagen für Porzellan aus Theaterquellen gesucht wurden.[43] Im Katalog *Zerbrechliche Familien. Eine motivgeschichtliche Betrachtung europäischer Porzellane vom 18. Jahrhundert bis heute im Kontext der Sozialgeschichte* aus dem Jahr 1994 wurde die Darstellung von Familien erstmals schwerpunktmäßig in Porzellan thematisiert.[44] Durch eine kulturanthropologisch-kunsthistorische Herangehensweise wurde untersucht, wieweit und unter welcher Prämisse das Thema Familien in Porzellanplastiken über fast 300 Jahre dargestellt wurde. Durch diese

internationalen Kooperationsprojekt German Sales 1930–1945. Art Works, Art Markets, and Cultural Policy wurden zahlreiche Auktionskataloge digitalisiert und online zur Verfügung gestellt.

43 Michaela Braesel: Literarische Themen. Siebenteiliges Solitaire KPM, Modell „Glatt", bemalt mit bunten Szenen aus Gotthold Ephraim Lessings Theaterstück Minna von Barnhelm, 1771/72, in: Kat. Ausst. Hamburg 1993. Kurze Zeit nach dem Ende des Siebenjährige Krieges setzten die ersten kulturellen Bearbeitungen des Themas ein: Gotthold Ephraim Lessing schrieb das Lustspiel Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück, das 1767 in Hamburg uraufgeführt wurde. Das Stück zählt zu den bekanntesten Lustspielen der deutschen Aufklärung. Vgl.: Marian Füssel: Der Siebenjährige Krieg, München 2010, S. 100. In der KPM Berlin wurde 1771/72 ein Service mit verschiedenen Szenen aus Minna von Barnhelm bemalt. Es befindet sich im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv.-Nr. 1894. 25 a-g, vgl.: Braesel 1993, S. 97–102. Die Vorlagen gehen auf Zeichnungen Chodowieckis zurück, die im Genealogischen Calender aus dem Jahr 1770 publiziert wurden. Vgl.: Braesel 1993, S. 97 f.

44 Susanne Schneemann: Die Familie im Zeitalter der Aufklärung, in: Wilhelm Siemen/Wolfgang Schilling/Susanne Schneemann (Hrsg.): Zerbrechliche Familien. Eine motivgeschichtliche Betrachtung europäischer Porzellane vom 18. Jahrhundert bis heute im Kontext der Sozialgeschichte (Kat. Ausst. Hohenberg an der Eger, Museum der Deutschen Porzellanindustrie), Hohenberg an der Eger 1994, S. 57–80.

Ausstellung angeregt, wird in der zweiten Fallstudie der vorliegenden Arbeit das Thema der Geschlechterrollen und Familien aufgegriffen und weiter vertieft. Angelika Müller-Scherf untersuchte 2009 in dem Katalog *Wertherporzellan: Lotte und Werther auf Meißener Porzellan im Zeitalter der Empfindsamkeit* verschiedene Porzellane mit Motiven aus dem Goethe-Roman Die Leiden des jungen Werthers.[45] Hier wurde ein bedeutender Beitrag zur Suche von Literaturvorlagen auf Porzellan geleistet, speziell der Werther-Rezeption, die auch in der vierten Fallstudie dieser Arbeit vertieft wird. Die Werther-Porzellane spiegeln einerseits die Porzellankunst, als auch andererseits die geistes- und kulturgeschichtlichen Strömungen ihrer Zeit wider.

In ihrer Untersuchung *Harlequin unmasked. The commedia dell‘ arte and porcelain sculpture* aus dem Jahr 2001 hat Meredith Chilton eine detaillierte, gattungsübergreifende Publikation verfasst, in der sie die Porzellanplastik mit zeitgenössischer Theater- und Literaturwissenschaft, sowie Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts verknüpft.[46] Im selben Jahr fand in Berlin eine durch einen Katalog begleitete Ausstellung mit dem Thema der Commedia dell‘Arte statt, in der detailreich Komödianten-Figuren verschiedener europäischer Manufakturen untersucht und gegenübergestellt wurden.[47] Porzellanfiguren mit Charakteren der Commedia dell‘Arte sollen in der vorliegenden Arbeit nicht näher betrachtet werden. Aber wie an späterer Stelle noch erläutert wird, eignen sich diese Figuren besonders gut, um die motivische Verknüpfung der Lebenswelt der Betrachter mit Porzellanfiguren zu veranschaulichen. Diese letztgenannten Arbeiten bilden die Anregung und Grundlage für eine Fallstudie zur Verbindung von Literatur und Theater als Vorlagen zu Porzellanfiguren. In der letzten Fallstudie der vorliegenden Arbeit soll durch die genaue Betrachtung des Theaterstücks Hamlet und den Romanen *Die Leiden des jungen Werthers* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* eine Hintergrundfolie geschaffen bzw. skizziert werden, vor der das Verständnis und Vergnügen eines zeitgenössischen Betrachters an einer Porzellanfigur mit der Darstellung eines Charakters aus dem Stück *Hamlet* rekonstruiert wird. Somit wird der Versuch unternommen, beispielhaft für den Betrachter des 21. Jahrhunderts nachvollziehbar

45 Angelika Müller-Scherf/Anja Eichler (Hrsg.): Wertherporzellan. Lotte und Werther auf Meißener Porzellan im Zeitalter der Empfindsamkeit (Kat. Ausst. Wetzlar, Städtische Museen), Petersberg 2009.

46 Meredith Chilton: Harlequin unmasked. The Commedia dell´ Arte and Porcelain Sculpture, New Haven 2001.

47 Reinhard Jansen (Hrsg.): Fest der Komödianten. Keramische Kostbarkeiten aus den Museen der Welt (Kat. Ausst. Berlin, Schloß Charlottenburg und Bröhan-Museum), Stuttgart 2001.

zu machen, in welchem Kontext die Manufakturen produzierten und die Sammler sich an den Porzellanplastiken erfreuten und zu Diskussionen angeregt wurden.

In den meisten Untersuchungen zu Porzellanfiguren werden Graphiken als Vorlagen präsentiert, die teilweise eine exakte oder zumindest große Übereinstimmung in der Figurenkomposition, Draperie etc. aufweisen. Der Versuch einer tieferreichenden Untersuchung und breiten Kontextualisierung einzelner Motive wird häufig nicht weiter unternommen, bzw. fällt hier die Qualität im Verhältnis zur Quantität der Publikationen zu Porzellanplastiken deutlich geringer aus. Die vorliegende Arbeit versucht diese Lücke nun weiter zu schließen durch die Analyse einiger Porzellangruppen, die in ihrer Gestaltung und der präsentierten Szene das Interesse auf sich ziehen und Fragen aufwerfen. Die Auswahl der Objekte geschah unabhängig von einer bestimmten Manufaktur nach spezifischen, für die Zeit zum Ende des 18. Jahrhunderts relevanten Themen.

1.2 Inhalt und Ziel der Arbeit

Das Wissen um den Bildungshintergrund eines Betrachters von Porzellanfiguren in der Zeit der Aufklärung ist entscheidend, um die von den Porzellanfiguren ausgehende Faszination nachvollziehen und das Darstellungsspektrum wertschätzen und lesen zu können. Welches Wissen wird zum Verständnis und dechiffrieren der dargestellten Motive abgerufen? Neben der Auflösung der klaren Abgrenzungen der Gesellschaftsschichten wurden zum Ende des 18. Jahrhunderts auch die Konturen der Gattungsgrenzen in einigen Bereichen der Kunst verwischt. An verschiedenen Porzellanfiguren soll in der vorliegenden Arbeit diese Unschärfe beispielhaft untersucht und veranschaulicht werden. In der Anfangszeit der europäischen Porzellanproduktion war die Verwandtschaft und Vorbildfunktion der anderen Kleinplastiken, wie Bronzen und Elfenbeinfiguren prägend. Diesen Emanzipationsprozess zur selbstständigen Kleinplastik zu beachten ist wichtig. Dies soll am Beispiel der Herkules-und-Omphale-Gruppen in Porzellan und Elfenbein veranschaulicht werden und anhand der ersten Fallstudie in die vorliegende Arbeit einleiten. Dabei sollen durch eine intensive Untersuchung der beiden Materialgruppen die ästhetischen Besonderheiten herausgearbeitet werden. Die Fallbeispiele werden zeigen, wie die Porzellanmanufakturen in ihren Figuren immer wieder aktuelle Themen aufgriffen und so den Zeitgeist widerspiegeln. Dazu gehörte auch die Einbettung der Figuren in die kunst-

kritische Forschung, Natur- und Geisteswissenschaft. Dabei soll auch gefragt werden, welche Wege der subtilen Grenzsetzung oder Grenzerhaltung, sowohl auf sozialer als auch künstlerischer Ebene, mittels gezielt verwendeter Motive für spezielle Porzellanfiguren formuliert wurden. Auch die Frage nach der räumlichen Zugänglichkeit und Einbettung in den Kontext spezieller Raumausstattung soll bereits in der ersten Fallstudie anklingen, da gesellschaftliche Zusammenkünfte und dabei geführte Diskussionen vom Interieur aus angeregt werden konnten.

In der zweiten Fallstudie wird der Frage nachgegangen, in welcher Relation Familiendarstellungen zu den Betrachtern standen und ob sie als Diskussionsgrundlage für Geschlechterrollen und Positionen der Frauen in der Gesellschaft gedient haben könnten. Hier stehen im Fokus Darstellungen von Eltern und Ehepaaren, wie der *Guten Mutter* und des *Guten Vaters*, oder einiger fürstlicher Familien.

Ein Teilabschnitt dieser Arbeit behandelt Porzellanfiguren mit satirischen und karikierenden Szenen. Ihre Vorlagen lassen sich in der Karikatur, einer sehr spät entwickelten Gattung der Kunst ausfindig machen. Werner Busch stellt fest, dass sich an ihr eine Synthese zweier bis dahin getrennter Gattungen in der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt: Der gezeichneten, nicht veröffentlichten Karikatur des Individualportraits und der graphisch reproduzierten szenischen Bildsatire, in der bisher die Karikierung eines individuellen Portraits nicht vorkam.[48] Voraussetzung für diese Entwicklung war das Entstehen einer gesellschaftlichen und politischen Öffentlichkeit, wie sie sich zum Beispiel in der Mitte des 18. Jahrhunderts in England entwickelt hatte.[49] Die Karikatur bot dem Künstler einen Bereich, in dem er Grenzen testen konnte. Obwohl ein offiziell anerkannter, gut ausgebildeter Künstler die praktischen und theoretischen Kunstmittel voll beherrschte, konnte er hier scheinbar unkünstlerische, nahezu dilettantisch aussehende Werke erstellen. Die Karikatur bot vielen klassizistisch geprägten Künstlern einen Bereich, der als dialektisches Gegenstück zu ihrer idealistischen offiziellen Hochkunst diente. Auch Amateure konnten sich der Karikatur bedienen, sie hatten aufgrund ihres nur dem Vergnügen dienenden Laienstatus keine Gattungsprobleme. An den Akademien wurde die Karikatur jedoch nicht akzeptiert. Aus akademischer Sicht wurde die für die Karikatur typische Tagesaktuali-

48 Vgl.: Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 457 f.

49 Vgl.: Busch 1993, S. 457.

tät nur in allegorischer Gestalt zu zeigen erlaubt.[50] Auch Porzellanmodelleure waren oft klassisch, akademisch ausgebildete Bildhauer, die in einem höfischen Kontext gelernt hatten und später in der kleinplastischen Porzellanfigur neue Gestaltungshorizonte ausloteten, indem sie auch bisher ungewöhnliche Motive und Themen wählten. In satirischen Darstellungen werden geschickt die Grenzen der Gesellschaft ausgelotet, in feinen Nuancen wird untersucht, wo Grenzen zwischen zulässigem Spott und Beleidigung liegen. In der dritten Fallstudie werden daher satirische und moralisierende Szenen zu Frisuren und höfischen Eitelkeiten, besonders die *Satire auf die hohe Frisur* in den Fokus gestellt. Ebenfalls als ein Teil der satirischen Betrachtung der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts ist der Blick auf modische Ausschweifungen und des Vortäuschens und Strebens nach einem höheren sozialen Stand. Einerseits wird die Porzellanfigur unter einem breiteren Abnehmerkreis verfügbar, somit zu einer Art seriell gefertigtem Produkt. Andererseits wird sie aber auch durch ihre Motive teilweise wieder exklusiv, und durch ihre Aufstellungsorte wurde der Betrachterkreis beschränkt. Wurden bestimmte Personengruppen als Käufer besonders adressiert und andere dadurch ausgeschlossen? Das wird beispielsweise in der Darstellung der Freimaurerfiguren oder dem Vorgaukeln eines falschen sozialen Standes mittels der Mode in den Figuren *Der falsche Kavalier* und *Die falsche Dame* betrachtet. Die Wahl, eine Porzellanfigur mit einem bestimmten Motiv aufzustellen, sagt viel über das Selbstverständnis des Besitzers aus und visualisiert seinen Anspruch an modischer Partizipation und der Demonstration von finanziellem und gesellschaftlichem Status. In der dritten Fallstudie wird daher auch der Blick auf gesellschaftliche Interaktion, speziell bei Gesellschaftsspiel-Runden gerichtet. Hier werden eine Gruppe beim L´Hombrespiel und zwei Germanenfürsten beim Schachspiel untersucht.

An den Beispielen *Harlequin unmasked* und der Untersuchung zum Werther-Porzellan zeigte sich, wie fruchtbar für das Verständnis der Porzellanfiguren der Zeit auch ein genauer Blick auf das Theater und die Literatur des Aufklärungszeitalters ist. Diesem Bereich wird sich die vierte Fallstudie widmen, wo besonders *Der Geist von Hamlets Vater* betrachtet wird. Das beinhaltet neben der Frage nach der Verbreitung und Verfügbarkeit mancher literarischer Werke auch die Betrachtung der Theatertheorie. Theater und Literatur als Bestandteile des Ideals der universalen Bildung waren wichtig und Charaktere aus diesen Bereichen fanden ihre Darstellung in Porzellanfiguren und -büsten.

50 Vgl.: Ebd., S. 458 f.

1.3 Repräsentation und Selbstverständnis von Bürgerlichen und Adel im Vergleich

Für eine Betrachtung der Porzellanfiguren und ihrer Motive ist der Blick auf die Interessenten an diesen Objekten zu richten. Die Frage danach, was die Umwandlungsprozesse im 18. Jahrhundert für die Gesellschaft bedeuteten, verlangt die Betrachtung der einzelnen sozialen Schichten. Doch das stellt eine große Schwierigkeit in der Forschung dar und ist nicht klar zu umreißen. Das 18. Jahrhundert erweist sich als zu vielschichtig, um anhand von Texten, Gemälden oder Stichen für die Gesellschaft und speziell für das Bürgertum dieser Epoche ein konkretes Bild zu gewinnen. Manfred Hettling weist darauf hin, dass der Begriff der Bürgerlichkeit eine soziale Utopie oder einen idealgesellschaftlichen Entwurf darstelle. Diese bürgerliche Kultur könne als idealtypisches System von Werten und Praktiken beschrieben werden, welches zwischen unterschiedlichen Funktionsbereichen einer Gesellschaft in einer Zeit vermittelte, als Religion ihre welterklärende Rolle und Strukturvorgabe für das Leben verloren hätte. Nun hätten in der nachständischen Realität konkurrierende Wertsphären und Lebenswelten konfliktreich nebeneinandergestanden.[51]

Zum geforderten Herrscherbild der Zeit der Aufklärung gehörte ein Fürst, der der „Mode der Einfachheit“[52] folgte, sich als arbeitender Herrscher sichtbar machte und sich mit einer geistig und künstlerisch gebildeten Entourage umgab. Diese Gruppe partizipierte gemeinsam an Wissenschaft, Philosophie und Kunst, was dazu führte, dass sich in vielen Residenzstädten eine bürgerliche Bildungselite herausbildete.[53]

---

51 Vgl.: Manfred Hettling: Die Kleinstadt und das Geistesleben, in: Hahn/Hein 2005, S. 273–290, hier S. 284.

52 Die Mode der Einfachheit resultierte aus dem Sparzwang an deutschen Höfen. Die stilisierte Einfachheit wurde um 1800 zum Ausdrucksmittel für das veränderte Verhältnis zwischen Bevölkerung und Hofgesellschaft. Zum eigenen Selbstbild der Herrschaft gehörte nun die demonstrative Abgrenzung zum Verhalten ihrer verschwendungs- und luxussüchtigen Vorfahren. Vgl.: Ute Daniel: Stadt und Hof, wann erfolgte die Wende? in: Jan Hirschbiegel/Werner Paravicini/Jörg Wettlaufer (Hrsg.): Städtisches Bürgertum und Hofgesellschaft. Kulturen integrativer und konkurrierender Beziehungen in Residenz- und Hauptstädten vom 14. bis ins 19. Jahrhundert, Ostfildern 2012, S. 271–280, hier S. 275.

53 Ute Daniel argumentiert, dass der Begriff der „Verbürgerlichung der Höfe“ für die Veränderung im Laufe der Zeit im Prinzip erkenntnisverstellend sei und verschiedene Konzepte miteinander vermischte: Den Begriff vom Bürger als Rechtssubjekt einerseits, und den Begriff des Bürgers als Angehöriger einer sozialen Schicht andererseits. Zeitgenössische Quellen um 1800 würden, laut Daniel, überwiegend den Bürger als Rechtssubjekt in Stadt und Staat verhandeln. Tatsächlich hätte ein Wandlungsprozess hin zu einem neuen Stadtbürgertum und später auch zu einem

Spätestens nach der Französischen Revolution war es für die meisten Führungspersonen an den europäischen Höfen nahezu eine Frage des guten Tones, auch Kritik an den sittlichen und luxuriösen Auswüchsen höfischer Lebensweisen zu äußern.[54]

Bei der Beantwortung der Frage nach der Rezeption der bürgerlichen Tugenden, beispielsweise Familiensinn, Selbständigkeit und Arbeit durch den Adel um 1800 muss man differenzieren zwischen verschiedenen Tugenden, verschiedenen Adelsgruppen und verschiedenen Epochen. Zeitlich lässt sich die Hauptzeit der Debatten um verschiedene Modelle der Neustrukturierung von Staat und Gesellschaft, zwischen ständischer und bürgerlicher Gesellschaft, auf die Jahre zwischen 1790 und 1830 begrenzen. Dies war die Zeit der größten Annäherung verschiedener Adelsgruppen an bürgerliche Werte. Die im Staatsdienst funktionalisierten Adelsgruppen waren am ehesten geneigt, bürgerliche Werte zu akzeptieren und taten dies besonders, wenn sie keine persönlichen dramatischen Verlusterfahrungen verarbeiten mussten oder keinen starken landadeligen Hintergrund hatten. Man muss aber auch beachten, dass es Werte gab, die allgemeine Akzeptanz fanden, wie Hinwendung zur Familie. Darüber hinaus gab es Werte, die unter gleicher Bezeichnung für Bürgerliche und Adelige Unterschiedliches meinten; hierzu gehörten zum Beispiel Selbständigkeit und Partizipation. Einige Werte wurden jedoch nur von einem Teil des Adels akzeptiert, dazu gehörte Arbeit.[55]

Staatsbürgertum stattgefunden. Durch diese rechtlich-administrativen Veränderungen sei es jedoch zu keinem Umbruch im Verhältnis zwischen Hof- und Stadtgesellschaft gekommen: Wie in früheren Zeiten sei die Bedeutung des Hofes für die Residenzstadt und als Machtfaktor, als Wirtschaftsfaktor und als Kulturinstanz zentral gewesen. Vgl.: Daniel 2012, S. 273 f.

54 Seit dem 17. Jahrhundert wurde bereits in der Zeremonialwissenschaft- und lehre eine Obrigkeitskritik formuliert und ausgeübt. Seit den 1730er Jahre veränderten sich die politischen und sozialen Bedingungen, es setzte sich das bürgerliche Kaufmannsideal durch, die Höfe erlitten einen einschneidenden Bedeutungsverlust. Sozialgeschichtlich verlor die Zeremonialwissenschaft ihre Bedeutung. Die Semantik des Ceremoniel reduzierte sich auf eine feierlich-förmliche Handlung und wurde angesichts veränderter Kommunikationsideale der Aufklärung zunehmend kritisiert. Mit zunehmender Verbreitung der Vorstellung der Aufklärung geriet ebenfalls die Majestas-Simulation stark in die Kritik. Für die Verherrlichungen eines Regenten war in Anbetracht der Entpersonalisierung des Staatsverständnisses kein Platz mehr. Mit dem Ende der Hochzeit von Hofkultur und politischer Theorie des Absolutismus erschienen auch die Kosten der durch hohen Aufwand betriebenen Reputationssteigerung bedenklich. Vgl.: Miloš Vec: Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation, (Diss. Phil. Frankfurt am Main 1996–1997), Frankfurt am Main 1998, S. 406.

55 Vgl.: Ewald Frie: Adel und bürgerliche Werte, in: Hahn/Hein 2005, S. 393–414, hier S. 414.

Bereits am Beispiel der Brüder Edmond (1822–1896) und Jules de Goncourt (1830–1870) zeigte sich, dass es auch Gelehrten des 19. Jahrhunderts schwerfiel, das aus ihrer Sicht nicht so weit zurückliegende 18. Jahrhundert und dessen Bürgertum zu untersuchen und Charakteristika zu definieren.[56] Die Schwierigkeit der Bestimmung des Bürgertums und speziell der Rolle der Frau offenbart ein grundlegendes gesellschaftliches Problem jener Zeit.[57]

Speziell die Gruppe der Kaufleute und das aufstrebende Bildungsbürgertum dominierten das neue Bild des Bürgers. Zentrale Werte und Moralvorstellungen waren bei den Kaufleuten Vernunftorientiertheit, Selbstbestimmung, Sittlichkeit und Nützlichkeit. Dies alles war integriert in ein christliches Wertesystem. Der Bildungsbürger sah die volle Entfaltung der menschlichen Persönlichkeit als oberstes Ziel für alle Menschen.[58] Bildung wurde zu einer Art Kampfbegriff einerseits gegen die Geburtsaristokratie und den Besitzreichtum. Nun kam eine als „Geistesaristo-

56 Siehe zu Edmond und Jules de Goncourt: Elmar Stolpe: Goncourt, in: AKL, Bd. 58: Gomez des Fonseca – Gordon, Berlin u. a 2008, S. 103–109.

57 Marita Bombek formuliert es wie folgt: „Der Hinweis der Brüder Goncourt auf die Schwierigkeit der Bestimmung des Bürgertums und besonders der Frauen im Bürgertum ist nicht nur das Problem auf der Beschreibungsebene, sondern zeigt für das 18. Jahrhundert erneut das grundlegend gesellschaftliche Problem. Es kennzeichnet primär die Situation des Bürgertums in seiner verschiedenartigen Ausrichtung und Gruppierung einer unterschiedlich verstandenen conditio humana. Es zeigt sich erneut die Situation des Bürgertums als eine zwischen den Welten und zwischen den Regeln der Stände, als sichtbar gewordene Bewegung einer Ästhetik der Ortlosigkeit jenseits der Ständeordnung. […] Im 18. Jahrhundert kommt aufgrund der zunehmenden Entfernung von der eigenen Tradition ein weiteres Merkmal zur bürgerlichen Bestimmung innerhalb der Stände dazu. Seine Bewegung wird zur Suche nach neuer Ordnung in einer Welt der selbstgeschaffenen „Un-Ordnung“, die jetzt zusätzlich mit moralischen Forderungen verbunden wird.“ Marita Bombek: Kleider der Vernunft. Die Vorgeschichte bürgerlicher Präsentation und Repräsentation in der Kleidung (Diss. Phil. Oldenburg 1994), Münster 2005, S. 340 f.

58 Nicht nur das Bildungsbürgertum, auch die wirtschaftenden Stadtbürger hatten eine gewichtige Stellung in der Entwicklung und Prägung der Gesellschaft. Die bürgerliche Kultur als Medium der Verständigung und Auseinandersetzung über Werte, Normen des Alltags, der Lebenshaltung und daneben auch für die Wahrnehmung gesellschaftlicher Strukturen und sozialen Wandels spielte dabei eine herausragende Rolle. Mit der langsamen Auflösung der traditionalen, ständischen Ordnung und dem Aufkommen der neuen Gesellschaft bürgerlicher Individuen löste eine neue innengeleitete Wertordnung die ständisch vorgegebene, von kirchlicher und weltlicher Macht durchgesetzte Orientierung an religiösen Werten und überwachter Normen ab. Diese neue Ordnung gab jedem Einzelnen die Chance und Pflicht eine Individualität auszubilden. Die neuen Werte konnten so dem Individuum nicht mehr von außen mitgegeben werden, sondern jeder musste sich aktiv mit ihnen auseinandersetzen und in einer für sich selbst gültigen Form verinnerlichen. So boten die bürgerlichen Werte in ihrem Prozess individueller Aneignung auch eine persönlichkeitsbildende Komponente. Vgl.: Hahn/Hein 2005, S. 11 f.

kratie" zu bezeichnende Gruppierung zur Geltung. Andererseits verstand sich das Bildungsbürgertum als geistige Elite und grenzte sich damit scharf gegen die unteren, bildungsfernen Schichten ab.[59] Hierin ist ein gewisser Widerspruch zu erkennen, zwischen dem Streben nach Bildung für alle und einer elitären Abgrenzung gegenüber Bildungsärmeren. Dabei muss auch bedacht werden, dass diese Forderung zur Entfaltung und Freiheit der Menschen hauptsächlich für Europäer gedacht war. Im Fokus standen weiße Männer europäischer Abstammung. Der Gedanke zu einer globalen Freiheit und Gleichheit aller Menschen war noch nicht entwickelt.

Die finanzkräftigen und selbstbewussten Bürger strebten auch einen Lebensstil an, der ihren Erfolg und Beitrag zur gesellschaftlichen Entwicklung sichtbar machen sollte. Als Repräsentationsobjekte waren ähnliche Ausstattungsgegenstände von Interesse, wie sie in adligen Kreisen verbreitet gewesen waren, die nun aber bewusst auf Ansprüche und Forderungen der neuen Kundenkreise ausgerichtet wurden. Eine wichtige Frage bei der Betrachtung von Porzellanfiguren und der Rekonstruktion von den ursprünglichen Aufstellungsorten ist das Verhältnis der Käufer bzw. Sammler zu den Figuren. Wie hängt der Status der Käuferschicht mit der Themenwahl zusammen, worauf zielten die Manufakturen mit ihren Themen?

Die Interaktion von Betrachter und Porzellanfigur und die Entwicklung bzw. Rezeption über einen längeren Zeitraum lässt sich am Beispiel der Porzellanfiguren mit der Darstellung von Charakteren aus der Commedia dell'Arte aufzeigen.[60] An ihnen lässt sich die Beziehung von Porzellansammler und motivgeschichtlicher Entwicklung, sowie Präsentationskontext gut veranschaulichen. Wie Meredith Chilton festgestellt hat, waren die Porzellanfiguren mit Darstellungen von Charakteren der Commedia dell'Arte über die Kostüme und ihre Requisiten eindeutig zuzuordnen. Die Vorlagen für die Kostüme waren in zeitgenössischen Gemälden, Kupferstichen und schriftlichen Aufzeichnungen über die Theaterinszenierungen und Maskenbälle mit dem Thema der Commedia dell'Arte zu finden.[61] Anhand der Commedia dell'Arte Figuren kann anschaulich demonstriert werden, wie das Zusammenspiel von den Menschen und ihrem Wohn- und Lebensraum dargestellt werden kann. Die Themen der Commedia dell'Arte mit ihren typischen Charakteren wurden in

59 Vgl.: Werner Faulstich: Die Geschichte der Medien, 5 Bde., Göttingen 1996–2004, Bd. 4: Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830), Göttingen 2002, S. 14.

60 Beispielsweise Johann Joachim Kaendlers Harlekin und Columbine, um 1743, Porzellan polychrom bemalt, H: 16 cm, B: 17,2 cm, Toronto, Gardiner Museum, Inv.-Nr. G83.1.919.

61 Vgl.: Chilton 2001, S. 35.

vielerlei Weise in den Lebensraum der Menschen integriert: Die Stücke oder besser Varianten dieses traditionellen Theaters wurden seit dem 16. Jahrhundert in ganz Europa im Theater oder auf der Straße für die Markt- und Messebesucher gespielt und fanden besonders großen Anklang bei den Fürstenhöfen, die Schauspieler bei vielen höfischen Festen Szenen aus der Commedia dell'Arte spielen ließen.[62] Im Rahmen der Festinszenierung mit Maskenbällen, Jahrmarktspielen und Bauernwirtschaften verkleideten sich die Teilnehmer teilweise bis zur Unkenntlichkeit und spielten mit der so erlangten Anonymität und Befreiung aus starren Protokollen, die ihnen normalerweise strenge Verhaltensregeln gemäß ihres sozialen Ranges diktierten. Die „Narrenfreiheit", die manche Theatercharaktere genossen, übertrug sich eine Weile auch auf den verkleideten Festgast. Die Motive der Commedia dell'Arte und ihrer Figuren waren in den Gartenfestinszenierungen speziell am Dresdener Hof, aber auch anderen europäischen Höfen wiederzufinden, wo lebensgroße Skulpturen der Charaktere in den ordentlich arrangierten und inszenierten Gartenanlagen aufgestellt waren, während in unmittelbarer Umgebung auf kleinen Open-Air Bühnen Pantalone, Dottore und Harlekin spielten.[63] Auf den höfischen Festtafeln waren während des Dessertgangs ebenfalls kleine Gartenanlagen dekoriert; zu der Zeit wiesen viele Gärten Ähnlichkeiten mit Theatergestaltungen auf.[64]

Die Übergänge von der Betrachtung des Commedia dell'Arte-Geschehens in Gemälden und Kupferstichen, Kostümbüchern, auf der Theaterbühne, im Garten und anschließend auf der Tafel und den Tanzveranstaltungen während der Feiern waren für den Teilnehmer fließend.[65] Die verkleideten Gäste begegneten also auf

62 Vgl.: Domenico Pietropaolo: The Theatre, in: Chilton 2001, S. 9–11; Siehe beispielsweise zu den Feierlichkeiten am Dresdener Hof im späten 17. Jahrhundert und die Integration ins höfische Leben: Chilton 2001, S. 157–201. Zu den höfischen Spektakeln und Theateraufführungen siehe u. a. Sladek 2007, S. 170–203; Patricia Stahl: Musik, Theater und Tanz, in: Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1994, S. 232–245 (Nachfolgend Stahl 1994a); Pechmann 1959, S. 3.

63 Vgl.: Chilton 2001, S. 162 und S. 261.

64 Zahlreiche Tafeldekorationen lassen einen engen Bezug zu den Gartengestaltungen und Festinszenierungen erkennen, darauf wurde bereits 1974 von Stefan Bursche verwiesen. Stefan Bursche: Tafelzier des Barock (Diss. Phil. Berlin 1968), München 1974, S. 33–48. Katharina Herzog zählt Gartenskulpturen auf, die in Meißener Porzellanfiguren nachgebildet auf Festtafeln Aufstellung fanden: Vgl.: Herzog 2012, S. 153.

65 Vgl.: Chilton 2001, S. 259–267. Seit den 1740er Jahren waren die Porzellanfiguren nicht mehr nur auf höfischen Tafeln zu finden, sondern auch in finanzkräftigen bürgerlichen Kreisen für vielfältige Tafelgestaltung beliebt. Nach und nach wurden nicht nur die dargestellten Szenen vielfältiger, sondern auch die Aufstellungsorte, wie z. B. beim Picknicken im Freien. Vgl.: Chilton 2001, S. 248 f.

vielfältige Weise den Theatercharakteren, die nicht nur Berufsschauspieler waren, sondern auch von ambitionierten Mitgliedern der Hofgesellschaft selbst verkörpert wurden. Darüber hinaus waren die Gesten, die Mimik und die Anspielungen durch diese auf Personen oder zeitgenössische Ereignisse oder moralische Fehltritte für jedermann lesbar und unterstützten das Amüsement. Die Commedia dell'Arte hatte einen weiteren Reiz anzubieten: Der schlagfertige Spott, Witze und Anzüglichkeiten und eine auf die reale Gegenwart bezogene Zeitsatire, die die Gelehrten und Dichter nicht in der Form wagen durften.[66]

Ein Ort, der besonders anschaulich die enge Verknüpfung von real inszeniertem und gemaltem Spektakel und Festgeschehen vor Augen führt, ist der Maskensaal des Schloss Český Krumlov in Tschechien, der 1748 von Prinz Joseph I. Adam (1722–1782) beauftragt und von Josef Lederer (1729–1762) ausgemalt wurde. Hier spielen sich an den Wänden in lebensgroßen Szenen Darstellungen ab mit verschiedenen Teilnehmern eines Maskenballs und Kostümen der Commedia dell'Arte, sowie exotischer Länder, Zwergen und Riesen, Tänzern und Fabelwesen.[67] In diesem Saal konnten nun Feste realer Personen in Verkleidung derselben Themen stattfinden, und ein unterhaltsames Wechselspiel zwischen realer lebendiger Darbietung korrespondierte mit den Dekorationen an den Wänden. Die Menschen konnten also durch den sie umgebenden Raum und ihre eigenen Kostüme so in die Themenwelt eintauchen, dass sie lebendiger Teil davon wurden. Dies nahm ihnen zwar ihre Individualität als Person mit einem gewissen Stand und Titel, aber bedeutete eine Art Befreiung von den ansonsten strengen höfischen Protokollen. Die Menschen waren zwar Mitglied einer großen Gemeinschaft, aber ohne Individualität, sie waren buchstäblich hinter einer Maske. Als Privatperson im heutigen Sinne war es ohnehin bis zum 18. Jahrhundert unüblich, sich in der Öffentlichkeit zu zeigen. Die Entwicklung zu einer Privatheit und das Interesse, sich an einen privaten, intimen Ort zurückzuziehen, war eine Neuerung des 18. Jahrhunderts gewesen. Die Porzellanfiguren mit den Charakteren der Commedia dell'Arte wirkten wie kleine Darsteller der Stücke, die die Leute sahen. Aber auch wie Miniaturen von den Menschen selbst, wenn sie verkleidete Teilnehmer einer solchen Festlichkeit wurden.

Dieses Wechselspiel wird in der vorliegenden Arbeit anhand der Fallstudien näher betrachtet und auf verschiedene Lebensbereiche ausgeweitet.

---

66 Vgl.: Pechmann 1959, S. 23.
67 Vgl.: Chilton 2001, S. 224.

1.4 Luxusgüter für eine Gesellschaft im Wandel

Die Stammkunden der Porzellanmanufakturen waren die fürstlichen Höfe Europas, deren diplomatische Gesandte, adelige Mitglieder der fürstlichen Gesellschaft und zunehmend auch finanzkräftige Personen aus anderen Ständen. Da die Porzellanherstellung als ein Teil der Luxusindustrie sehr krisenanfällig war, stellten schwierige Zeiten wie der Siebenjährige Krieg (1756–1763) eine finanzielle Bedrohung dar. Einschränkungen in der Finanzplanung wurden zuerst in den Ausgaben für Luxusgüter sichtbar.[68] Die Porzellanproduktion in Europa stand seit ihren Anfängen ab dem Jahr 1710 in enger Anbindung an einen höfischen Lebensstil, der sich zum Ende des 18. Jahrhunderts in einem starken Wandel befand. Im Zuge der politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren die Porzellanmanufakturen gezwungen, neue Wege zu finden, um wirtschaftlich und künstlerisch zu überleben.[69] Die Tafelkultur hatte sich verändert, ein breiterer Kundenkreis mit weniger höfisch-repräsentativen und stärker bürgerlichen Ansprüchen trat in Erscheinung. Ausländische Manufakturen wie Wedgwood produzierten erfolgreich preisgünstigeres Steingut. Technische Neuerungen und sich wandelnde ästhetische Vorstellungen forderten Innovationsfreude. Die Manufakturen ließen unterschiedliche Lösungswege erkennen, abhängig von ihrer regionalen Lage und den Führungspersönlichkeiten.[70] Der Porzellanmarkt blieb trotz der Hinwendung

---

68 Vgl.: Monti 2011, S. 332.

69 Diesen Wandel überlebten nur die Manufakturen, die nicht nur als reine Luxusproduktionsstätten gesehen wurden, sondern deren Führungskräfte Reformwillen zeigten, um sich den veränderten Rahmenbedingungen anzupassen und somit wirtschaftliche Stabilität zu garantieren. Wenn Porzellanprodukte nun einem erweiterten Kundenkreis zugänglich gemacht werden sollten und daher die Produktionszahlen erhöht wurden, mussten sich auch die technischen Gegebenheiten anpassen. Der ehemalige Arkanbereich der Porzellanherstellung wurde durch das Fachwissen eines größeren Kreises spezialisierter Fachleute in einen transparenten Produktionsbetrieb umgewandelt. Im deutschsprachigen Raum wurden zwischen 1746 und 1780 zahlreiche Porzellanmanufakturen gegründet, von denen viele ihre Produktion auf Steingut verlegten, da dieses sich besser auf einem auf serielle Produktion und Profit orientierten Markt verkaufen ließ, als das Luxusgut Porzellan. Vgl.: Monti: 2011, S. 430.

70 Hier wären beispielsweise für die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin der preußische König Friedrich II. zu nennen, der bis zu seinem Tod im Jahr 1788 die künstlerischen Leistungen seiner Manufaktur stark kontrollierte. Zuvor war die Berliner Porzellanmanufaktur von einem Privatunternehmer gegründet worden und erst in Folge der Kriegswirren des Siebenjährigen Krieges von dem preußischen König übernommen worden. Viele Arbeiter stammten aus der Meißener Porzellanmanufaktur und prägten so stark die Produktion in der KPM. Meißen behielt zwar als

zu einer zahlungskräftigen bürgerlichen Käuferschicht in grundlegenden Aspekten zwar ein Luxusmarkt für hochwertige Produkte, musste sich aber aufgrund dieser neuen bürgerlichen Kundenkreise zum Massenabsatz von Gebrauchsgeschirren hin öffnen. Im 18. Jahrhundert war der Markt allgemein schon geprägt von Produktions- und Vertriebsformen, die ökonomisch, technisch und sozial über die Strukturen des Ancien Régime hinausreichten. Der Konsum im Porzellanmarkt gehorchte jedoch noch weitestgehend den Regeln einer ständisch geprägten Gesellschaft mit klaren sozialen Abstufungen.[71] Trotzdem waren kleine Manufakturen herausgefordert, sich auf bestimmte Bereiche zu spezialisieren: So wurden speziell bürgerliche Interessen in der Thüringer Manufaktur bedient, und Fürstenberg zeichnete sich durch eine große Vielfalt an Porträtplastiken aus. Die Produktion der Wiener Manufaktur wurde geprägt durch die höfischen Themen und Feierlichkeiten der maria-theresianischen Zeit. Anschließend hatte Wien als Zentrum des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation neue Impulse durch die Dynamik der Kunstproduktion dieser Zeit zu verarbeiten und über die finanzielle Potenz eines großen Mäzenatentums konnte die Wiener Manufaktur Krisen und Herausforderungen vergleichsweise gut meistern.[72] In diesem Kontext sind auch einzelne Künstlerpersönlichkeiten als prägend für die jeweiligen Manufakturen festzuhalten. Ihr künstlerischer Einfluss und ihr Agieren innerhalb der zeitgenössischen Anforderungen werden deshalb in dieser Arbeit ebenfalls betrachtet.

Die Bedeutung der Höfe als Produzenten und Förderer von Kultur hing schon immer mit ihrer wirtschaftlichen Rolle zusammen. Höfische Bautätigkeiten und Einrichtungen wie Theater, Bibliotheken, Museen und Kunstsammlungen hatten den residenzstädtischen Konsum und somit die Unterhaltungs- und Beschäftigungsmöglichkeiten der Stadtbewohner erweitert.[73] In ihrer Vorreiterrolle waren sie lange Zeit

---

erste europäische Porzellanmanufaktur lange eine Vorbildfunktion für andere europäische Manufakturen, zeigte sich nach dem Siebenjährigen Krieg, auch in Folge von Kriegsrepressalien und Neugründungen von Porzellanmanufakturen in ganz Europa, immer wieder in besonderer Weise vor die Herausforderung von Reformen und Fragen nach zukünftigen Absatzsituationen gestellt. Vgl.: Monti 2011, S. 462 f; und: Samuel Wittwer: Auf der Suche nach dem Harlekin. Die Commedia dell'arte und das Berliner Porzellan, in: Kat. Ausst. Berlin 2001, 76–81, hier S. 81.

71 Vgl.: Monti 2011, S. 459.

72 Vgl.: Claudia Lehner-Jobst: Für Kaiser und Kunstliebhaber. Wiener Porzellan als Kunstprodukt zwischen Klassizismus und Biedermeier, in: Kat. Ausst. Berlin/Wien/New York 2007, S. 27–53, hier S. 27.

73 Die Residenzstadtbewohner profitierten aber nicht nur von den kulturellen Angeboten, sondern auch von der Tatsache, dass die Höfe in ihrer Rolle als Konsumenten und Arbeitgeber

konkurrenzlos: ausschließlich die Höfe hatten Berühmtheiten der Kunst und Musik, Philosophie und Literatur in die Residenzstädte gelockt und somit ihre Teilhabe an der aktuellen Mode und Lebensart demonstriert.[74] Diese privilegierte Situation wird in der vierten Fallstudie dieser Arbeit speziell am Beispiel einer Porzellangruppe mit Theatermotiv und dem Titel *Semiramis* anschaulich gemacht und in die Untersuchung miteinbezogen. Der Siebenjährige Krieg hatte den herrschaftlichen Konsum etwas reduziert und das Klientel der Luxuswaren hatte sich verändert: Die Kassen der überwiegend bürgerlichen Armeelieferanten und Waffenproduzenten waren durch den Krieg so gut gefüllt, dass diese nun ein Konsumverhalten an den Tag legen konnten, das bisher nur den adeligen Gruppen vorbehalten war. Auf diese Weise relativierte sich damit die Exklusivität des höfischen Lebensstandards.[75] Geschmackspräferenzen von Aristokraten und Bürgern näherten sich allmählich einander an und beide Seiten profitierten in ähnlicher Form von den neuen kulturellen Angeboten. Die Teilhabe daran war für jeden Zahlungsfähigen möglich geworden. Zunehmend seltener setzten die Höfe eigene Geschmacksstandards, obwohl sie häufig ihre kulturelle Rolle als Vermittler und Mäzene aufrechterhielten.[76]

Dabei ist insbesondere zu beachten, dass der Konsum von Kulturprodukten ein Mittel zur Identitätsfindung und -bildung darstellt.[77] Er vermittelte speziell im 18. Jahrhundert eine soziale Identität. Die Konsumierung von Theater- und Konzert-

---

Lebensgrundlage der Stadtbewohner waren. Das änderte sich langsam, als insbesondere in den größeren Städten die Höfe als Arbeitgeber ihre dominierende Rolle zugunsten der sich entwickelnden anderen Beschäftigungsmöglichkeiten, beispielsweise in der Industrie, verloren. Vgl.: Daniel 2012, S. 279.

74 Vgl.: Ebd., S. 279.

75 Vgl.: Ebd., S. 277.

76 Vgl.: Michael North: Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung, Köln 2003, S. 218. Festhalten muss man, dass der Einfluss des Hofes und der mit ihm eng verbundenen Staatseliten, wie höfischen Beamten, auf die Verbreitung von Neuheiten in der Raumausstattung trotz eines immer finanzstärkeren Bürgertums auch im ausgehenden 18. Jahrhundert in kleinen Residenzstädten nicht gering zu schätzen war. Vgl.: North 2003, S. 97.

77 North verwendet den Begriff des Kulturkonsums und definiert dies als das Konsumieren eines wachsenden kulturellen Angebots und der Kommerzialisierung von Kultur. North hebt dabei einige Aspekte hervor: Kultur konnte auf der Bühne, im Konzert oder einer Ausstellung direkt erfahren werden, oder in indirekter Weise in Printmedien. Außerdem war Kultur leichter zugänglich geworden: Im Kaffeehaus konnte man Journale lesen, Auktionshäuser und Kunsthandlungen konnten unentgeltlich besucht werden. Und die Identitätsbildung durch Kulturkonsum war wichtig: Besuche von Theatern, Konzerten und Auktionen dienten der Selbstdarstellung. Vgl.: North 2003, S. 1 f.

besuchen, aber auch Auktionen, dienten der Selbstdarstellung und Geschmacksdemonstration. Die Öffentlichkeit avancierte zum kulturellen Schiedsrichter, und von dieser erhoffte der Einzelne eine positive Bewertung, speziell in den großen Städten Europas.[78]

Dilettierende Fürsten und wohlhabende Bürger erprobten ihre Fähigkeiten in verschiedenen Kunstgattungen wie Literatur, Malerei und Musik. Durch die laienhafte Betätigung als Kunstschaffende wurde Kunst und deren Interpretation in einer Art Aneignungsprozess für verschiedene Gesellschaftsgruppen zugänglich und Gegenstand gesellschaftlicher Debattenkultur. Ohne dass ein Stand von dem anderen explizit imitiert wurde, fand im Rahmen dieses gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses ein Austausch zwischen bürgerlichen und aristokratischen Sammlern statt.[79]

Dass sich durch die Betrachtung des ähnlichen Konsumverhaltens ein Rückschluss auf eine vermeintliche Gleichrangigkeit oder Anpassung von Standesansprüchen oder sozialen Positionen erkennen ließe, wäre falsch. Ein rein bürgerlicher, vom Adel abgegrenzter Geschmack war noch nicht erkennbar. In vielen Regionen war die soziale Herkunft und die Demonstration einer Standeszugehörigkeit mittels Luxuswaren, wozu auch modische Kleidung gehörte, entscheidend für die Akzeptanz innerhalb der Gesellschaft. Ein Element des Kulturkonsums waren Bildungsreisen speziell für junge Kavaliere. Ihre soziale Stellung und die Anerkennung dieser war ein beständiger Aushandlungsprozess des eigenen Status im Verhältnis zum Aufenthaltsort. Wie durch das Anpassen der Kleidung und dem Partizipieren an gesellschaftlichen Veranstaltungen der soziale Rang ausgehandelt wurde, wird in einem Kapitel dieser Arbeit beispielhaft an der Darstellung eines falschen Kavaliers und einer falschen Dame sowie der satirischen Darstellung übertriebener Moden untersucht.

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählten die höfischen Geschmackspräferenzen in Deutschland nicht länger allein als vorbildlich und die Aristokraten sowie bürgerlichen Sammler unterlagen denselben Markteinflüssen. Allerdings hatten adelige Sammler den Vorteil gegenüber ihren bürgerlichen Mitinteressenten, dass sie aufgrund langjähriger Sammlertradition und damit verbundener professioneller Netzwerke die größere Kennerschaft vorweisen und qualitativ höherwertige Meisterwerke erwerben konnten.[80] Diese lange Sammeltradition der Aristokraten hatte

78 Vgl.: North 2003., S. 2.
79 Vgl.: Ebd., S. 217 f.
80 Vgl.: Ebd., S. 146 und S. 217.

zu exquisit ausgestatteten Kabinetten und Galerien geführt. Einblicke in fürstliche Sammlungen, und somit zunächst höfischen Geschmack und Bildung, konnten auch Porzellanfiguren vermitteln. Die Fürstenberger Porzellanmanufaktur beispielsweise fertigte kleine Nachformungen von Bronzestatuetten und Elfenbeinplastiken aus dem Kunstkabinett der herzoglichen Sammlung an, beispielsweise Nachbildungen von Elfenbeinwerken von Balthasar Permoser. Manchem Interessierten, der nicht selbst nach Rom oder zu anderen antiken Fundstätten reisen konnte, um die Originale zu betrachten, wurde so der Zugang zu antiken Bildwerken ermöglicht. So konnten die antiken Kunstwerke neben Druckgraphiken in Gipsnachbildungen in Originalgröße oder in miniaturisierter Form in Porzellan bewundert werden.[81]

Die nachfolgende erste Fallstudie dieser Arbeit untersucht eine Porzellangruppe mit der Darstellung von Herkules und Omphale näher, die eine solche Kleinplastik aus einer herzoglichen Sammlung zum Vorbild hat. Die Porzellanmanufakturen und deren Kunden trugen durch diese Art der Reproduktion von Kunstwerken dazu bei, im Sinne der Aufklärung Wissen zu verbreiten und zugänglich zu machen.[82]

81 Vgl.: Peter Seiler: Statuen, Büsten, in: Kat. Ausst. Braunschweig 2008, S. 61–63, hier S. 62.
82 Vgl.: Wolff Metternich/Meinz 2004, Bd. 1, S. 109.

Repräsentanten technischer Raffinesse: Elfenbein- und Porzellanfiguren

Im Rahmen der Fragestellung zu dem Darstellungsspektrum der Themen und Motive innerhalb des Aufklärungszeitalters ist es wichtig zunächst nach den Ursprüngen und ersten Inspirationsquellen für Porzellanfiguren zu fragen. Anhand der folgenden Gegenüberstellung von Elfenbein- und Porzellangruppen mit dem Thema *Herkules und Omphale* sollen die jeweiligen Stärken und ästhetischen Besonderheiten im Erscheinungsbild beider Materialien herausgearbeitet werden. Auf diesem Weg wird verdeutlicht, wie sich die Modelleure der Porzellanfiguren in der Anfangszeit der europäischen Porzellanproduktion zunächst noch an Vorbildern in anderen Materialien orientierten und dann sehr bald die materialspezifischen Vorteile des Porzellans für eine neuartige Figurengestaltung anwendeten. In diesem Zusammenhang wird der Blick auch auf die Bildungshintergründe der Künstler und Sammler geworfen. Im Deutungsprozess der Kleinplastik wird seitens des Betrachters ein beträchtliches Hintergrundwissen abgefragt, um das ganze Spektrum des Aussagegehalts zu erfassen. Wie der kundige Betrachter nicht nur Rückschlüsse auf Wissen über die antike Skulptur, Mythologie und Kunsttheorie ziehen kann, sondern auch anatomische Kenntnisse geschult und abgefragt werden, soll in der folgenden Fallstudie dargestellt werden.

2.1 Figürliche Kleinplastiken in fürstlichen Sammlungen

Elfenbein wurde als exklusiver und repräsentativer Werkstoff im Verlauf des 18. Jahrhunderts allmählich vom Porzellan abgelöst. Gestalterische Ähnlichkeiten von Elfenbein- und Porzellanfiguren sind einerseits damit zu erklären, dass von Seiten der Sammler und Auftraggeber den Objekten eine ähnliche Wertschätzung entgegengebracht wurde. Für den Braunschweiger Herzog Carl I. (1713–1780), den sächsischen Kurfürsten und König von Polen August den Starken (1670–1733) und für den Meißener Manufakturleiter und sächsischen Staatsmann Heinrich Graf von Brühl (1700–1763) ist nachgewiesen, dass diese gleichermaßen Porzellanmodelleure und Elfenbeinschnitzer unterstützten und deren Werke in ihren Kunstsammlungen aufstellten.[83] Viele Künstler fertigten zu einem Motiv oder Thema figürliche Klein-

83 Vgl.: Jutta Kappel (Hrsg.): Elfenbeinkunst im Grünen Gewölbe zu Dresden. Geschichte einer Sammlung, Wissenschaftlicher Bestandskatalog (Statuetten, Figurengruppen, Reliefs, Gefäße, Varia), Dresden 2017, S. 37 und S. 373 f. (Nachfolgend Kappel 2017a); und: Vanessa Sigalas: Von Permoser zu Kaendler. Elfenbeinkünstler und Porzellanmodelleure im Dialog, in: Jutta Kap-

plastiken zeitgleich in verschiedenen Materialien an.[84] Die Faszination für Elfenbeinkunst und speziell für freie Elfenbeinplastik war im 17. Jahrhundert neu belebt worden und erreichte ihren Höhepunkt in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Zuvor war das Interesse an dieser Kunst im Zuge des aufstrebenden Bürgertums zunächst etwas verebbt, da das Material Elfenbein seit dem Mittelalter ausschließlich für höfische und kirchliche Zwecke verwendet worden war.[85] Die Werke der Elfenbeinkunst, aber auch manche Porzellanfiguren waren ähnlich den kleinformatigen Bronzen, ebenso wie die aus Silber, Edelsteinen oder Alabaster gefertigten Statuetten der Renaissance- und Barockzeit, für eine Betrachtung aus unmittelbarer Nähe gedacht und konnten auch in die Hand genommen und betastet werden.[86]

Kleine Statuetten aus Elfenbein und Porzellan weisen häufig Gemeinsamkeiten auf: Ihre handliche Größe, der Detailreichtum ihrer Gestaltung und das weit-

pel (Hrsg.): Augen-Blicke: Barocke Elfenbeinkunst im Dialog der Künste (Kat. Ausst. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe) Dresden 2018, S. 19–40, hier S. 35.

84 Einer dieser Künstler war Johann Joachim Kaendler (1706–1775). Er hatte durch seine Ausbildung bei Benjamin Thomae, der wiederum Schüler von Balthasar Permoser gewesen war, schon früh Kontakt und Zugang zu den Kunst- und Schatzkammern von August dem Starken und des Grafen von Brühl. Dort waren Kabinettstücke aus Elfenbein, Edelsteinen, Gold und Porzellanen ausgestellt, die zu bestimmten Anlässen für interessierte Gäste zugänglich waren. So dienten die ausgestellten Objekte auch als Anregung für Künstler. Kaendler zeigte in seinen Porzellanfiguren eine neue Form von miniaturhafter Darstellung verschiedener Themen mit gleichzeitigem lebendigen Detailreichtum und Realitätstreue, die Parallelen zu Elfenbeinstatuetten mit ähnlichem Thema erkennen lassen. Schon die Elfenbeinfiguren der italienischen Komödie von Johann Christoph Ludwig Lücke (um 1703–1780) waren in Teilen bemalt, doch Kaendlers Figuren nutzen den materialbedingten Vorteil des Porzellans voll aus. Die intensiven und lichtunempfindlichen Glasurfarben auf Porzellan boten dem Sammler einen besonderen Reiz. Vgl.: Sigalas 2018, S. 34 f. und Vanessa Sigalas: Precious Beggars. Ivory and Porcelain Sculpture at the Dresden Court, in: Vanessa Sigalas/Karine Tsoumis (Hrsg.): A Passion for Porcelain. Essays in Honour of Meredith Chilton, Stuttgart 2020, S. 40–55, hier S. 41. Auch der Modelleur Paul Heermann schuf beispielsweise Figuren nach Vorlagen aus der Italienischen Komödie in Böttgersteinzeug und zeitgleich in Elfenbein. Vgl.: Kappel 2017a, S. 228; und: Sigalas 2018, S. 22. Auch in Holzfiguren, Alabaster, Kleinbronzen und Bronzereduktionen nach Monumentalskulpturen fanden Elfenbeinkünstler Inspirationsquellen, die sie in einer Verbindung von eigener Bilderfindung und Bildzitat in Elfenbeinstatuetten ausführten. Beispiele siehe unter: Kat. Nr. IV 1; 2 und 10, in: Jutta Kappel „Die Künste selbst, so wie ihre Arten, sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen […].“ Einführende Betrachtungen zur Ausstellung, in: Jutta Kappel (Hrsg.): An-Sichten: Barocke Elfenbeinkunst im Dialog der Künste (Kat. Ausst. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe), S. 7–22, hier S. 18 (Nachfolgend Kappel 2017b).

85 Vgl.: Jochem Wolters: Der Gold- und Silberschmied. Werkstoffe und Materialien, Stuttgart 1984, S. 113.

86 Vgl.: Kappel 2017a, S. 11 f.

gefächerte Themenspektrum machten sie für Sammler attraktiv. Verschiedene Motiv- und Themenvorlagen, die auch in anderen Bereichen des Kunsthandwerks verwendet wurden, wie Bibelszenen, Heiligenlegenden und antike Mythologie, wurden in Elfenbein- und Porzellanplastik dargestellt. Speziell in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dienten auch die in Elfenbein geschnitzten Motivwelten aus den Handwerks- und Genredarstellungen, sowie die Szenen der Commedia dell'Arte dem neuen Material Porzellan als wichtige Inspirationsquellen.[87] Bekannte Beispiele für die Vorbildfunktion von Elfenbeinstatuetten für Porzellanmodelleure verschiedener Manufakturen, wie Fürstenberg und Doccia, sind beispielsweise die *Vier Jahreszeiten* von Balthasar Permoser (1651–1732).[88]

Porzellan als neues Material war auch in wirtschaftlicher Hinsicht interessant. Es konnte in deutlich größeren Mengen billiger produziert werden, da es in eine Modellform gegossen wurde und so mehrere Ausformungen einer Figur möglich waren. Der technische Innovationsprozess, der durch die Herstellung von Porzellan demonstriert werden konnte, war ein für die Landesherren wichtiger wirtschaftlicher und repräsentativer Aspekt. Im Verhältnis zum Porzellan war Elfenbein sehr teuer in der Beschaffung. Als ein Naturprodukt waren den Elfenbeinwerken hinsichtlich der Größe und Verarbeitungsmenge gegenüber dem Porzellan gewisse Grenzen gesetzt.

Die Elfenbeindrechselei war als innovative Arbeitstechnik im 17. Jahrhundert verbreitet worden und diente in künstlerischer Anwendung Fürsten zu Repräsentationszwecken. Die Ausbildung eines weltgewandten Fürsten umfasste unter anderem auch kunsthandwerkliche Arbeiten, wie das Elfenbeindrechseln an einer Drechselbank. Hierbei sollte keineswegs das reine Handwerk gelernt werden. Die Tätigkeit sollte lediglich anmutig und schicklich aussehen.[89] Das Handwerk gehörte nicht zu den *artes liberales* und war kein Inhalt der *Fürstenspiegel,* die die Grundlagen der Aus-

87 Vgl.: Sigalas 2018, S. 38; und: Kappel 2017a, S. 14 und 170 f.

88 Vgl.: Regine Marth u. a.: Die „Vier Jahreszeiten" von Balthasar Permoser in Braunschweig 1695–1806–2016, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Berlin 2018 (Patrimonia; 393), S. 39–47; und: Sigalas 2018, S. 23–25; Zu den Nachweisen der Modellformen zu Porzellanausführungen der „Vier Jahreszeiten" in der Manufaktur Doccia siehe Klaus Lankheit: Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia. Ein Dokument italienischer Barockplastik, München 1982, S. 152 f.

89 Vgl.: Klaus Maurice: Der drechselnde Souverän. Materialien zu einer fürstlichen Maschinenkunst, übers. von Dorothy Ann Schade, Zürich 1985, S. 12.

Abb.: 2 Balthasar Permoser: Vier Jahreszeiten, 1695, Elfenbein, signiert, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Elf 78; Elf 79; Elf 821; Elf 822 © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Foto: Claus Cordes.

bildung des höfischen Nachwuchses beinhalteten.[90] In diesem Kontext muss erwähnt werden, dass die Herstellung von Porzellanfiguren nicht zum fürstlichen künstlerischen Zeitvertreib gehörte. Durch die Möglichkeit der seriellen Fertigung bot sie womöglich keinen so kostbaren und repräsentativen Stellenwert wie das Material Elfenbein. Bei der fürstlichen Elfenbeindrechselei stand überwiegend die Faszination für die Technik und das kostbare Material Elfenbein im Vordergrund. Diese Tätigkeit diente außerdem dem Zeitvertreib; künstlerisches Drechseln sollte zur Erholung des Geistes beitragen. Es nützte aber auch der Demonstration des fürstlichen Talentes, technischen Verständnisses und allgemeinen Geschicks.[91] Im Rahmen der Ausbildung zu einem guten, vielseitigen Herrscher förderte die Lehre in handwerklichen Tätigkeiten das Verständnis von Mechanik und damit der Analogie des geregelten, vorhersehbaren Verlaufes der von Gott geschaffenen Welt und dem ähnlich eines

90 Vgl.: Alexander Grillparzer: Die Drechselbank von Kurfürst Max Emanuel im Bayerischen Nationalmuseum. Eine Bestandsaufnahme (Dipl.-Arbeit München 2012/2013), München 2013, S. 44–46; und: Maurice 1985, S. 30 und 141.

91 Vgl.: Grillparzer 2013, S. 44.

Räderwerks funktionierenden Lauf der Zeit.[92] Man nahm an, dass wer die Zusammenhänge und sich gegenseitig bedingende Abläufe und Bewegungen einer Maschine verstand, die planmäßig und vorherbestimmt laufe, von dem könnte man erwarten, dass er sich zum Lenker eines Staates eignete. Es wurde angenommen, die Maschine spiegele mikrokosmisch in ihrer Mechanik die makrokosmischen Strukturen eines von einem autoritären Führer gelenkten Staates.[93] Zur Demonstration technischer Raffinesse hatte die Elfenbeindrechselei seit dem 17. Jahrhundert das technisch Virtuose der Materialverarbeitung auf höchste künstlerische Art betont, beispielsweise in Contrefaitkugeln. Doch im Laufe der Zeit verlagerte sich das Interesse hin zum Porzellan als neuem repräsentativem Werkstoff, der neben der technischen Errungenschaft seiner Produktion auch ein breiteres Spektrum von Gestaltungsmöglichkeiten in Form und Ästhetik bieten konnte.[94] Porzellan als Arbeitsmaterial, das in eine Form gegossen wird und in ungebranntem Zustand noch weich ist, setzte dem Künstler jedoch auch materialbedingte Grenzen. Die ganz detaillierten Feinheiten der Gestaltung und Herausarbeitung von textilähnlichen Strukturen, Gewandfalten und Gesichtszügen konnten nach der Glasur der Porzellanfiguren verloren gehen und nicht auf demselben Niveau wie in Elfenbeinschnitzerei erreicht werden.[95]

Im Folgenden sollen nun exemplarisch eine Porzellangruppe mit der Darstellung von Herkules und Omphale und eine Elfenbeingruppe mit demselben Thema gegenübergestellt werden, um die jeweiligen Vorzüge und Besonderheiten des ausgewählten Materials und seiner materialästhetischen Wirkung zu vergleichen. Aus dieser Gegenüberstellung soll ein Transformationsprozess anschaulich gemacht werden: Für Motivvorlagen für Porzellanfiguren orientierten sich die Künstler zunächst an anderen Kleinplastiken aus dem höfischen Repräsentationskontext. Durch die materialspezifischen Vorteile des Porzellans wurde es jedoch in so vielfältigen Kontexten integriert, dass es zeitgleich sowohl fürstlichen Status mit Herrschaftsansprüchen darstellen konnte als auch Motive mit bürgerlich geprägten Interessen.

Das Ringen um gesellschaftliche Positionen wurde innerhalb der Aufklärungsdiskurse diskutiert und betraf nicht nur das Verhältnis unterschiedlicher sozialer Schichten. Dazu gehörte auch die Frage nach den Geschlechterverhältnissen und dem

92 Vgl.: Ebd., S. 46.
93 Vgl.: Maurice 1985, S. 30 und S. 141.
94 Vgl.: Wolters 1984, S. 113; und: Jörg Rasmussen: Deutsche Kleinplastik der Renaissance und des Barock, Hamburg 1975, S. 12; und: Grillparzer 2013, S. 35.
95 Vgl.: Sigalas 2018, S. 28.

Rollenbild der Mitglieder der Gesellschaft. Innerhalb dieser ersten Fallstudie werden also sowohl die sozialen als auch die materialästhetischen Rangunterschiede und Umwandlungsprozesse thematisiert und veranschaulicht. Als weiterer Aspekt soll nach den Bildungshintergründen der zeitgenössischen Betrachter und der Künstler gefragt werden. Das Wissen um aktuelle Diskussionen der Aufklärungsthemen und auch der kunsttheoretischen Fragen nach Stellenwert und Aussagekraft von Kunstwerken und insbesondere der Skulptur sind für das Verständnis der Zeit und der Elfenbein- und Porzellangruppen wichtig.

Zunächst wird die Sage von Herkules und Omphale kurz vorgestellt und dann die Verwendung ihrer Motivik im kulturhistorischen Kontext erläutert.

2.2 Die Herkules-und-Omphale-Sage als Beispiel für das Ringen um Geschlechterrollen

Der griechischen Sage nach hatte Herkules für den Mord an Iphitos Buße zu leisten. Als Strafe wurde er von einer schweren Krankheit befallen und konnte nur geheilt werden, wenn er als Sklave verkauft und in dreijährigem Knechtsdienst arbeiten würde. So wurde er zunächst der Diener, später der Gemahl der lydischen Königin Omphale. Da Herkules sich während der Ehe mit Omphale jedoch zu sehr der weiblichen Lebensart und Wollust hingab, verlor Omphale die Achtung vor Herkules. Sie nahm ihm das Symbol seiner männlichen Stärke und Unbesiegbarkeit, die Löwenhaut des Nemeischen Löwen ab und kleidete sich in dieser. Herkules gab sie stattdessen lydische Frauenkleider. Der Held selbst war blind vor Liebe und ließ sich, Wolle spinnend, zu ihren Füßen sitzend nieder.[96] Dieser Moment ist in den Elfenbeingruppen von Permoser und später in den Porzellangruppen dargestellt.

Die Sage war seit dem 5. Jahrhundert vor Christus bekannt, der Kleidertausch wurde erst seit dem 1. Jahrhundert vor Christus beschrieben und in bildlicher Darstellung mit Herkules und Omphale bekannt.[97] Antike Autoren schilderten bereits

96 Vgl.: Gustav Schwab: Die schönsten griechischen Sagen, Hamburg 2015, S. 115–117.

97 Vgl.: John Boardman: Omphale, in: Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC), 20 Bde., hrsg. von der Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Zürich 1981–2009, Bd. 7,1: Oidipous – Theseus et addenda Kassandra I, Kyknos I, Mousa, Mousai, Musae, Nestor, Zürich 1994, S. 45–53, hier S. 52 f.

den Kleiderwechsel: Ovid (43 v. Chr –17 n. Chr.) tat dies beispielsweise in seinen *Epistulae Heroides* im neunten Brief Deianira an Hercules.[98]

Die Herkules-und-Omphale-Thematik war in der bildenden Kunst zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert sehr beliebt, da sie die Geschlechterverhältnisse auf vielfältige Weise kommentierte. Die Geschichte thematisiert einen Geschlechterrollentausch. Cordula Bischoff stellte fest, dass durch eine kontinuierliche Verwendung des Themas über Jahrhunderte hinweg sich anhand der ikonographischen Entwicklung die Veränderungen im Verhältnis von Männern und Frauen und den geschlechtsspezifischen Zuschreibungen beobachten lassen.[99] In der Bildsprache zu Beginn der frühen Neuzeit noch als typisch männlich dargestellte Symbole und Posen standen für Macht und Dominanz. Denen gegenüber standen als Gegenpol die Eigenschaften des Weiblichen: Schwäche und Unterlegenheit.[100] Somit seien Rollenerwartungen formuliert worden, deren Konturen im Laufe der Zeit jedoch unscharf wurden. Veränderte gesellschaftliche Wert- und Normvorstellungen im 17. und 18. Jahrhundert hätten dazu geführt, dass immer deutlicher und häufiger das Thema der Liebe als verbindendes Element zwischen Frau und Mann veranschaulicht wurde, und auch Sexualität und Sinnlichkeit für beide Seiten positiv besetzt werden konnten.[101] Auffallend oft wurden die Herkules-und-Omphale-Bilder zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Zusammenhang von Hochzeitsausstattungen verwendet, die manchmal in Serien von verschiedenen Geschlechterrollendarstellungen Eingang fanden. In Brautgemächern oder am Brautbett angebracht, führten sie den jungen Ehepaaren die Gefahr des Verlustes von Herrschaftsbereichen und Sittlichkeit vor Augen.[102] Herkules verkörperte innerhalb eines Diskurses über Rollenverhalten, Liebe und Ehe einen bestimmten Typ männlichen Verhaltens, der eine Neuinterpretation im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts erfuhr: Die zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch stark als Warnung verstandene und negativ besetzte Darstellung eines Rollentausches von Männern und

98 Vgl.: Publius Ovidius Naso/Bruno W. Häuptli (Hrsg.): Deianira an Hercules, in: Publius Ovidius Naso: Liebesbriefe. Heroides Epistulae, Düsseldorf 2001, S. 85–94.

99 Vgl.: Cordula Bischoff: Die Schwäche des starken Geschlechts. Herkules und Omphale und die Liebe in bildlichen Darstellungen des 16. bis 18. Jahrhunderts, in: Martin Dinges (Hrsg.): Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Göttingen 1998, S. 153–186, hier S. 153.

100 Vgl.: Bischoff 1998, S. 154.

101 Dass eine Liebesbeziehung die Grundlage zwischen Ehepaaren bildete, wird in Zeiten von Vernunftehen und strategisch durchdachter Heiratspolitik wahrscheinlich selten gewesen sein. Vgl.: Bischoff 1998, S. 174 f.

102 Vgl.: Ebd., S. 165.

Frauen, speziell innerhalb einer Ehe, lockerte sich etwas.[103] Diese vielfältige Verwendung des Motivs über einen langen Zeitraum zeigt das kontinuierliche Abwägen der Machtpositionen oder regt zumindest immer wieder die Diskussion um diese an. Sie verdeutlicht aber auch eine gewisse Fähigkeit zum Erkennen und Deuten dieses Themas und das Interesse auch an der kleinplastischen Widergabe dieses Themas. So soll durch die Untersuchung der Herkules-und-Omphale-Gruppen auch eine Grundlage geschaffen werden, um in der darauffolgenden Fallstudie den Blick speziell auf Familiendarstellungen in Porzellan zu richten.

Balthasar Permoser hatte vier Versionen einer Elfenbeingruppe mit dem mythologischem Thema *Herkules und Omphale* geschaffen. Eine Gruppe befindet sich in der Eremitage in St. Petersburg.[104] Zwei Ausführungen sind im Grünen Gewölbe in Dresden in einer von Permoser unsignierten (Abb. 3) und einer signierten Version erhalten (Abb. 4).)

Die vierte noch nachweisbare Gruppe gehört dem Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin.[105] Regine Marth stellte fest, dass lange Zeit in der Literatur von der Existenz von fünf Elfenbeingruppen mit dem Thema *Herkules und Omphale* von Permoser ausgegangen wurde, es jedoch nur vier Gruppen gibt. Sie wies nach, dass die als verloren geglaubte Gruppe aus dem Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig unter der alten Inv.-Nr. 480[106] identisch ist mit der

103 Vgl.: Ebd., S. 166. Das Beispiel des aus Liebe zu Omphale schwachen Herkules wird auch von Jean Jacques Rousseau verwendet, wenn er das Verhältnis der Geschlechter beschreibt. Vgl.: Jean Jacques Rousseau: Emil oder Ueber die Erziehung, 2 Bde., übers. von Heinrich Denhardt, Hamburg 2011, Bd. 2, S. 290.

104 Die Gruppe in der Eremitage in St. Petersburg trägt die Inv.-Nr. E 4942, vgl.: Sigfried Asche: Balthasar Permoser. Leben und Werk, Berlin 1978, S. 163.

105 Die zwei Ausführungen sind im Grünen Gewölbe in Dresden in einer von Permoser signierten und einer unsignierten Version erhalten mit den Inv.-Nr. II 41 und II 42. Die vierte befindet sich im Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin (Inv.-Nr. 8718). Marth u. a. 2018, S. 56; und: Annette Meier: Der bezwungene Held. Balthasar Permosers „Herkules und Omphale“, in: Museumsportal Berlin. Sigfried Asche nennt eine fünfte aus dem Besitz des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig, die seit 1806 verschollen sei. Vgl.: Asche 1978, S. 68; und: Kappel 2017a, S. 218. Marth stellte fest, dass lange Zeit in der Literatur zwar von fünf existierenden Elfenbeingruppen mit dem Thema Herkules und Omphale ausgegangen wurde, es jedoch nur vier Gruppen gäbe. Sie wies nach, dass die als verloren geglaubte Gruppe aus dem Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig unter der alten Inv.-Nr. 480 (Vgl.: Asche 1978, S. 164) identisch ist mit der im Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums mit der Inv.-Nr. 8718. Vgl.: Marth u. a. 2018, S. 50; und: Kappel 2017a, S. 218.

106 Vgl.: Asche 1978, S. 164.

Abb.: 3 Balthasar Permoser: Herkules und Omphale, um 1697/1700, Elfenbein, Sockel aus Holz, H (ohne Sockel): 21 cm, Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. II 41 © Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Jürgen Karpinski (links).

Abb.: 4 Balthasar Permoser: Herkules und Omphale, um 1700, Elfenbein, Sockel aus Holz, signiert, H (ohne Sockel): 26 cm, B: 19,8 cm, T: 10,5 cm, Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. II 42 © Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Jürgen Karpinski (rechts).

im Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums mit der Inv.-Nr. 8718.[107] Im Inventarverzeichnis von 1798 wurde die Elfenbeingruppe in Braunschweig noch erwähnt, ab 1806 galt die Gruppe als verschollen.[108]

Im Folgenden wird die Elfenbeingruppe aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Museen zu Berlin mit einer unbemalten Ausformung in Porzellan aus der Manufaktur Fürstenberg im Besitz des Victoria and Albert Museums in London verglichen.

In der Gegenüberstellung dieser beiden Figuren werden die jeweiligen materialspezifischen Bearbeitungsweisen und Besonderheiten hervorgehoben und die Elfenbeingruppe als Motivvorlage für die Porzellanausführung belegt.

107 Vgl.: Marth u. a. 2018, S. 50; und: Kappel 2017a, S. 218.
108 Vgl.: Asche 1978, S. 164.

Abb.: 5 Balthasar Permoser: Herkules und Omphale, um 1700, Elfenbein, unbemalt, H: 22 cm, B: 17 cm, Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv.-Nr. K 8718 © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Foto: Saturia Linke (links).

Abb.: 6 Anton Carl Luplau, Porzellanmanufaktur Fürstenberg: Herkules, Omphale und Cupido, um 1773–1775, Porzellan, glasiert und unbemalt, H: 21 cm, B (mit Sockel): 14,6 cm, T: 8,5 cm, Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. C. 114–1917 © Victoria and Albert Museum, London (rechts).

2.3 Herkules und Omphale: Ein Materialwettstreit in Elfenbein und Porzellan

Die Elfenbeingruppe von Permoser aus dem Besitz des Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Museen zu Berlin zeigt Omphale, Herkules und den kleinen Cupido auf einem felsigen, mit floralen Ornamenten ausgearbeiteten Sockel platziert (Abb. 5).[109] Die Figur hat trotz ihrer geringen Größe von 22 cm eine fast monumentale Wirkung. Sie scheint nach den Gestaltungsprinzipien für Großplastiken angelegt worden zu sein. Der ideale Betrachterstandpunkt ist in leichter Untersicht. Erst auf einer Position auf ungefähr einem Drittel der Höhe der Figur kann der Betrachter die Gesichtsausdrücke und Augen der drei Personen optimal sehen. So war vermutlich eine erhöhte Aufstellung der Figur intendiert gewesen.

109 Die Gruppe befindet sich mit der Inv.-Nr. K 8718 im Kunstgewerbemuseum Berlin.

Omphales Position ist in der Mitte der Gruppe im Kontrapost stehend der höchste Punkt der Komposition. Sie trägt keine Kleidung, über die Schultern und den Rücken ist allerdings ein großes Stück Stoff gelegt. Mit der Kenntnis des Titels der Gruppe und der Geschichte erkennt der Betrachter das Löwenfell des Nemeischen Löwen, der von Herkules besiegt und getötet wurde.[110] Mit ihrer linken erhobenen Hand zieht die Königin ein Stück dieses Fells über ihren Kopf. Die Schnauze und Nasenlöcher der Löwenhaut sind über ihre Stirn gezogen. Eine Tatze des Löwen, an der die Krallen fein herausgearbeitet sind, hängt über ihrer linken Schulter. Ihre rechte Hand ist vor ihrem Oberkörper angewinkelt und sie hält eine Falte des Fells so vor ihren Bauch, dass ein großes Stück davon über ihre rechte Hüfte gelegt ist und auch ihr Genitalbereich damit bedeckt wird. Dieses Fellstück ist eine zweite Tatze des Tieres, die Krallen liegen eingezogen auf Omphales linkem Oberschenkel. Sie hat den Kopf zu ihrer linken Seite gebeugt und blickt herab auf den zu ihren Füßen sitzenden Herkules. Dieser ist unbekleidet auf einem massiven Felsblock positioniert. Sein linkes Bein hat er etwas schräg versetzt auf den Boden gestellt. Das rechte Bein liegt angewinkelt über dem Knie. Er stützt sich mit dem linken Arm auf den Felsen ab und hält in seiner rechten Hand eine Handspindel. Sein Kopf ist erhoben, er blickt mit großen Augen und geöffnetem Mund zu Omphale empor. Rechts von dieser steht Cupido. Er steht auf dem linken Bein, das rechte ist nach außen gestreckt und ragt über den Sockelrand hinaus.[111] Vor der Brust hält der kleine Cupido mit seinem linken Arm eine massive Keule. Mit dem rechten Arm und ausgestreckten Zeigefinger zeigt er auf Herkules und verweist damit auf den eigentlichen Besitzer. Der Kopf des Kleinen ist deutlich über die rechte Schulter in die Richtung des Betrachters gewendet. Sein Blick ist auffordernd, der Mund deutlich geöffnet.

Die gestalterischen Mittel der Gruppe verweisen auf die für einen Helden wie Herkules unrühmliche Situation, in die er durch die Verbindung zu Omphale geraten ist. Die Bildkomposition kulminiert in dem triumphalen Blick der lydischen Königin. Die ganze Gruppe weist eine Bewegung und Erzählstruktur auf, die in dem heraneilend gestalteten Schritt Cupidos beginnt. Seine Körperhaltung weist äußere

110 Vgl.: Schwab 2015, S. 90 f.

111 Cupidos Körperhaltung und Gestaltung ähnelt sehr der Figur eines Kindes, das sich unter das Gewand der Personifikation des Frühlings schiebt. Diese ist Teil einer Elfenbeingruppe aus der Reihe der Vier Jahreszeiten von Balthasar Permoser von 1698/99 oder vor 1714, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.- Nr. II 45. Vgl.: Marth u. a. 2018, S. 43, Abb. 24 und Abb. 25.

wie auch innere Bewegtheit auf. Der ganze Körper ist eine geschwungene Linie, die sich gegen die Masse des Knüppels anlehnt, der deutlich über seine Körpergröße hinausragt. Eine abstehende Haarlocke und die ausgestreckten Flügel betonen das schnelle Heraneilen. Der weit ausgestreckte Arm zeigt anklagend in Richtung des Herkules, seine mächtige Holzkeule sollte der Held eigentlich selbst halten und nicht von einem kleinen Cupido tragen lassen. Dieser Machtverlust des Helden wird durch den auffordernden Blick und den offenen Mund unterstrichen: Cupido appelliert an den Betrachter, über den Helden zu spotten, und leitet den Betrachterblick weiter.

Dank der feinen Ausarbeitung und detaillierten spanabhebenden Bearbeitung lassen sich neben den feinen Federfasern der Flügel auch die Augenlider und zarten Lippen erkennen. Der Abschnitt des Fellmantels, der von Omphales Schulter herabhängt, ist stellenweise so dünn und transluzent gearbeitet, dass die plastische Wirkung dadurch betont wird. Die Holzmaserung des Knüppels ist angedeutet, indem die materialtypische Struktur des Elfenbeins optimal genutzt wurde. Die typische Maserung des Elfenbeins zeigt im Längsschnitt eine an Holzmaserung erinnernde, aus rautenförmigen Grundelementen gebildete netzartige Struktur.[112] Dieses Wissen um die materialspezifischen Eigenschaften wendete Permoser auch in der Gestaltung des Sockels an, der Gestein und erdähnliche Strukturen andeutet. In der Fadenstruktur des Wollgarns scheint ebenfalls ganz bewusst die Kenntnis um die Materialstruktur genutzt worden zu sein. Darüber hinaus ergibt sich darin eine motivische Verknüpfung in Form einer Kontrastierung – sowohl der materiellen Eigenschaften als auch geschlechtsbezogener Attribute: Der Held hat seinen Holzknüppel, der das Männliche demonstriert, gegen das Wollgarn als Symbol der weiblichen Tätigkeit eingetauscht.

Durch die Geste des Cupidos wird der Betrachterblick in einer nach rechts aufsteigenden Linie auf den sitzenden Herkules verwiesen (Abb. 5). Herkules‘ Körperschwerpunkt tendiert nach rechts außen und nimmt dieselbe geschwungene Linie wie der Körper des Cupidos auf. Sein ganzer Körper ist angespannt, bis in die verkrampften Zehen hinein. Die muskulöse Gestaltung des Helden demonstriert körperliche Kraft und Überlegenheit.[113] Sein Muskeltonus ist ausgeprägt, dem widerspricht jedoch seine zarte und fast weibliche Fingerhaltung seiner rechten Hand: Mit drei Fingern

112 Vgl.: Wolters 1984, S. 115.

113 Cordula Bischoff weist drauf hin, dass je muskulöser und massiver der Körperbau eines Helden im Gegensatz zum zarten Körper einer Frau dargestellt wird, umso deutlicher das Ungleichgewicht und die Komik eines von einer Frau beherrschten Mannes gezeigt wird. Vgl.: Bischoff 1998, S. 159.

hält er eine kunstvoll gedrechselte Spindel. Einen Stoffballen hält er mit der linken Hand auf dem Felsen liegend fest. Die Kopfhaltung und der fast flehende Blick zu Omphale empor lassen ihn unterwürfig erscheinen. Diese wiederum lässt ein Lächeln erkennen, der Blick wird durch die ebenfalls detailliert ausgearbeitete Augenpartie als „herabschauend“ betont. Das Gesicht des Löwen liegt in der leblosen Löwenhaut noch gut erkennbar und künstlerisch detailliert herausgearbeitet genau über ihrem Gesicht. Die feinen Gesichtszüge der Königin kontrastieren deutlich mit den kräftigen Zügen des Raubtieres, dessen Haut Herkules nach dem Sieg über das Tier über seinen Körper streifte und auf diese Weise unverwundbar wurde. Nun hat die Königin ihm dieses Privileg und Symbol seiner Unbesiegbarkeit entwendet und trägt es ihrerseits mit Stolz. Sie hat Herkules seine Attribute der Männlichkeit abgenommen und ihm die Merkmale des Weiblichen und Häuslichen zugeteilt: Wolle und Spindel. Unter dem Aspekt der vertauschten Attribute ist der sehnende Blick des Helden auch nach seinem Löwenfell hin zu deuten, die vom Körper weg und aus seinem Blickfeld gestreckten Webutensilien will er womöglich von sich weisen. Zwischen den Figuren sind noch weitere motivische Verknüpfungen zu erkennen: Die fein gedrehten Locken des Löwenfells und des Kopfhaares von Herkules korrespondieren miteinander. Seine verkrampften Zehen bilden eine ähnliche Prankenform wie die des Löwen.

Die einzelnen Personen der Gruppe sind in ihrem Aufbau zwar aufeinander bezogen und kommunizieren miteinander. Allerdings ist jede Figur bedingt durch das Material Elfenbein, dem Stoßzahn eines Elefanten, zunächst als Einzelfigur gearbeitet worden. Ein Elfenbeinzahn ist an seiner dicksten Stelle ca. 15 cm im Durchmesser breit, dadurch werden den geschnitzten Figuren natürliche Grenzen hinsichtlich des Umfangs gegeben. Die Trennlinien zwischen den Einzelfiguren sind deutlich zu erkennen. Es fällt auf, dass auf der Vorderseite zwischen Cupido und Omphale ein fließender Übergang geschaffen wurde; der Knüppel steht mit einem Teil der Unterseite auf dem Sockelgrund Omphales und schließt fast nahtlos an auf den Teil, der sich auf Cupidos Abschnitt befindet (Abb. 5). Das Fell des Löwen hängt fließend von den Schultern der Königin hinab zu ihrem Sockel. Ein Stück des Fells ragt hinüber auf den Boden zu Cupidos Füßen, wodurch eine weitere gestalterische Verbindung zwischen beiden Personen geschaffen wird.

Dem gegenüber wirkt bei genauer Betrachtung der Block mit Herkules separiert. Seine Körperhaltung weicht dem Faltenwurf des Fells von Omphales Schulter herab etwas aus; seine rechte Schulter fügt sich zwar harmonisch in den Faltenschwung, es findet jedoch keinerlei Berührung statt. Der rechte Oberschenkel passt genau

Abb.: 7 Balthasar Permoser: Herkules und Omphale (Rückansicht), um 1700, Elfenbein, unbemalt, H: 22 cm, B: 17 cm, Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv.-Nr. K 8718 © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Foto: Saturia Linke.

unter den Saumrand des Fells neben Omphales linkem Knie, doch auch hier ist ein Zwischenraum gelassen worden ohne Kontakt beider Figuren. Die fehlende Berührung lässt sich durch den getrennten Bearbeitungsvorgang beider Figuren, bedingt durch den Elefantenzahndurchmesser, erklären. Insgesamt korrespondieren jedoch auch, zumindest von der Vorderseite betrachtet, die Figuren Omphales und Herkules´ harmonisch miteinander. Das passende Einfügen in den Schwung und die Körperbewegung der anderen lässt die Vermutung zu, dass die Gruppe während der Bearbeitung immer wieder zusammengestellt und aufeinander abgestimmt wurde.

Die Rückseite der Gruppe gibt nähere Informationen zur Zusammenfügung der drei Figuren (Abb. 7). Der Block, auf dem Herkules sitzt, wirkt auffällig separiert. Ein deutlicher Spalt zwischen dem Einzelstück mit Herkules und dem Einzelstück Omphales, lässt die Frage offen, ob diese beiden Figuren wirklich zusammengehören, oder ob in späterer Zeit etwas an der Gruppe verändert wurde. Darauf weisen die hellen Stellen an der rechten Seite von Herkules‘ Sockel und an dem zu ihm gewandten Fellmantelsaum hin, der an Omphales linker Schulter herabfällt. Die großflächige Vergilbung des Materials weist auf längere Perioden lichtreduzierter Aufstellung hin, wie sie auf einer Rückseite zu erwarten ist, allerdings sind die Unterschiede der Ver-

färbung sehr stark. Besonders die helle Partie rechts unten am Sockel von Herkules‘ Abschnitt könnte durch eine spätere Bearbeitung entstanden sein (Abb. 7). Diese Vermutung wird unterstützt durch die stark voneinander abweichenden horizontal verlaufenden Furchentiefen links und rechts am Sockelblock. Die Rückseite der ganzen Figur Omphales sowie des Felssockels wirken grob bearbeitet und unvollendet. Sowohl die Rückseite Cupidos als auch Herkules‘ Rücken sind vollständig und vollplastisch ausgearbeitet, die Rückseite Omphales hingegen ist flach abgeschnitten und mit einem großen Bohrloch versehen. Zwischen den beiden Sockeln von Omphale und Cupido ist ein harmonischer Übergang geschaffen, beide Elfenbeinstücke fügen sich passend und ohne große Lücken und Spalten aneinander. Da die Qualität der Übergangsflächen der beiden äußeren Figuren zu der Mittleren so große Unterschiede aufweist, lässt sich vermuten, dass die Ausrichtung von Herkules Körperhaltung zu Omphale nachträglich etwas verändert wurde und ein Stück des Elfenbeinmaterials entfernt wurde.[114]

Das Elfenbein ist durch seine Polierfähigkeit und durch seine natürliche, cremeweiße Farbe in seiner äußeren Erscheinung dem Marmor ähnlich. Eine gewisse Lichtbrechung ist ähnlich wie bei Marmor erkennbar und ermöglicht den typischen weichen Glanz des Materials. Der weiße Grundfarbton variiert bei einigen Arten des Elfenbeins ins Rötliche, Gelbliche, Grünliche oder Bräunliche und kann hierdurch, ebenfalls dem Marmor vergleichbar, dem Elfenbeinobjekt eine gewisse Lebendigkeit verleihen. Der Unikatcharakter wird zudem noch durch individuelle Verfärbungen unterstrichen: Einerseits durch die Nahrung des Elefanten und andererseits durch spezielle Lichtverhältnisse können Farbvariationen auftreten.[115]

Bei einem Vergleich der unsignierten Berliner Elfenbeingruppe mit einer ganz ähnlichen, von Balthasar Permoser signierten Elfenbeingruppe aus dem Bestand des

---

114 Eine eingehende kunsttechnologische Untersuchung der Gruppe hat bisher noch nicht stattgefunden (Stand Januar 2020). Daher bleibt ungeklärt, weshalb die Figur der Omphale im Vergleich zu den anderen Gestalten starke Bearbeitungsspuren aufweist. Vermutlich wurde die Gruppe zeitweilig an einer Rückwand aufgehängt, wofür das Bohrloch spricht. Vielen Dank für die freundliche Auskunft an Lothar Lambacher vom Kunstgewerbemuseum Berlin.

115 Unterschiedliche Farbbereiche auf Elfenbeinobjekten können Rückschlüsse auf die Lagerung und den Aufstellungsort der Figuren über längere Zeitabschnitte zulassen. Elfenbein verfärbt sich mit zunehmendem Alter und bei schlechter Lagerung dunkel. Um die cremeweiße Farbe zu erhalten muss das Material in trockenen, gut klimatisierten Räumen und mit Kontakt zu UV-Licht verwahrt werden. Elfenbein ist eine Zahnsubstanz, deren Zusammenwirken von organischen und anorganischen Substanzen die typischen guten Eigenschaften zur Verarbeitung des Materials bedingen. Vgl.: Wolters 1984, S. 115 f.

Grünen Gewölbe der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, fallen einige Unterschiede auf (Abb. 4).[116] Herkules und Omphale sind viel stärker zueinander hingewandt, Omphale neigt ihren Oberkörper deutlich zu Herkules herab und ihre Blicke scheinen sich zu begegnen. Der Wollfaden in Herkules' Hand ist erhalten und bei genauer Betrachtung der Sockel fällt auf, dass die Berliner Version einen deutlicheren Höhenunterschied in der Positionierung von Cupido aufweist. Der Sockel der signierten Fassung besteht aus mehr Einzelteilen, die harmonisch aneinandergefügt wurden und ist mit einem Schriftzug versehen (Abb. 4): BALTHASAR PERM: IN. VF. Omphale und Cupido stehen fast auf gleicher Höhe und enger beisammen. Cupidos Arm ist aus einem separaten Stück gefertigt und angesetzt worden, durch die erhöhte Position ist der Arm etwas waagerechter positioniert, damit seine Geste zu Herkules weisen kann. Der Faltenwurf des Fells über Omphales Hüfte ist scharfkantiger als in der unsignierten Berliner Gruppe (Abb. 5). Ihre Körperhaltung ist stärker zu Herkules hinab gebeugt, dadurch sind ihre Füße nicht parallel gesetzt, sondern deuten eher einen Schrittgestus an. So sind ihre Füße etwas vom Boden erhoben und die ganze Figur wirkt dynamischer und weicher. Demgegenüber tritt Omphale in der unsignierten Berliner Gruppe standfester auf, ihre Füße sind nebeneinandergestellt, ihre Körperhaltung aufrechter und die Körperfront ist dem Betrachter zugewandt. Auch die Positionierung des Helden, der weibliche Arbeit verrichtet, lässt in der signierten Dresdener Gruppe eine stärkere Zuwendung zu Omphale erkennen, seine Körpermitte ist deutlicher zur Königin hin gewandt und die Blicke beider Personen treffen sich (Abb. 4). Die eher dem Betrachter, als dem Ehepartner zugewandte Körperposition ist ebenfalls in der Porzellanversion wiederzufinden (Abb. 6). Der Saum des Löwenfells fällt in der signierten Dresdener Version zu den Füßen Omphales hinter dem Knüppel den Sockel hinab, wohingegen in der Berliner Gruppe das untere Fellstück in einer weichen Rundung unter den Füßen Cupidos ausläuft und somit die Form der rocaillenförmigen Saumränder hinter Omphales Füßen aufgreift. Dieses Detail lässt sich deutlich in der bemalten und unbemalten Porzellanfassung wiederfinden, ebenso wie der tiefere Standpunkt Cupidos (Abb. 6) Herkules sitzt auf einem Ballen, der in der Dresdener Gruppe mit einem Band verschnürt und verknotet ist und eine faserähn-

116 Balthasar Permoser: Herkules und Omphale, um 1700, Inv.-Nr. II 42. Vgl.: Kat. Ausst. Dresden 2018, S. 43. Eine zweite, unsignierte Ausführung (Inv.-Nr. II 41) ähnelt der Berliner Gruppe in Bezug auf die Körperhaltung der Omphale und der Sockelgestaltung stärker. Allerdings eignet sich die Berliner Gruppe durch größere Übereinstimmung in den Details besser für eine Gegenüberstellung mit der unbemalten Porzellangruppe.

liche Struktur andeutet. Die Berliner Version zeigt nur einen kompakten Block, der vielleicht ein Felsstück oder ein festgeschnürtes Wollpaket andeuten soll, und auch in der Porzellangruppe wieder zu erkennen ist. Im Grünen Gewölbe befindet sich noch eine zweite, unsignierte Elfenbeinausführung (Abb. 3). Sie ähnelt der Berliner Gruppe in Bezug auf die Körperhaltung Omphales und der Sockelgestaltung stärker (Abb. 5).

Die vierte nachweisbare Elfenbeingruppe nimmt eine Sonderposition ein. Sie wird nur sehr vereinzelt in der Literatur behandelt und im Rahmen dieser Untersuchung wurde nur eine Abbildung gefunden.[117] Aus dieser wird jedoch erkennbar, dass die St. Petersburger Gruppe der unsignierten Dresdener Gruppe sehr ähnlich ist, aber auch als Vorbild für die Porzellanausführung ausgeschlossen werden kann.

Der unsignierten Elfenbeingruppe von Balthasar Permoser aus dem Kunstgewerbemuseum Berlin (Abb. 5) soll im Folgenden eine Porzellangruppe mit demselben Thema gegenübergestellt werden. Die unbemalte Ausformung befindet sich im Besitz des Victoria and Albert Museums in London (Abb. 6). Durch ihr reines Weiß bietet sich diese Gruppe gut für eine Gegenüberstellung mit der Elfenbeingruppe von Balthasar Permoser an. Die Gruppe *Herkules, Omphale und Cupido* wurde in der Porzellanmanufaktur Fürstenberg zwischen 1773 und 1775 von Anton Carl Luplau (1741–1795) modelliert.[118] Das Formenverzeichnis der Fürstenberger Porzellan-

117 Vgl.: Asche 1978, Abb. 162 und 163. Aufgrund dieses spärlichen Bildmaterials wird auf eine weitere Beschreibung der Gruppe verzichtet.

118 Anton Carl Luplau war ein Lehrling bei Johann Christof Rombrich. Vgl.: Siegfried Ducret: Fürstenberger Porzellan, 3 Bde., Braunschweig 1965, Bd. 3: Figuren, S. 77. Luplaus Aufenthalt an der Fürstenberger Manufaktur ist mit Unterbrechungen ab der Mitte der 1760er Jahre bis 1776 nachgewiesen. Vgl.: Unbekannt: Anton Carl Luplau, in: Ulrich Thieme/Felix Becker/Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907–1950, Bd. 23: Leitenstorfer–Mander, Leipzig 1929, S. 474. Asche stellte fest, dass seit 1773 im Preisverzeichnis der Fürstenberger Manufaktur eine Porzellanausformung der Gruppe von dem Modelleur Johann Christof Rombrich erwähnt wird. Vgl.: Asche 1978, S. 164. Im Modellverzeichnis ist eine Ausformung von Rombrich allerdings erst unter der Jahreszahl 1779 mit der Formnummer 326 zu finden. Vgl.: Ducret 1965, Bd. 3, S. 301. Die Originalseiten aus dem Formenverzeichnis werden bei Ducret 1965, Bd. 3, S. 301 abgebildet. Dort steht die Form 277 von Luplau unter der Jahreszahl 1773 und Rombrichs Figur mit der Formnummer 326 unter 1779. In der transkribierten Auflistung wird Luplaus Form 277 unter der Jahreszahl 1779 als „entstanden“ aufgeführt. Vgl. Ducret 1965, Bd. 3, S. 279 und S. 301. Vermutlich kam es hier zu einem Transkriptionsfehler und Missverständnis bezüglich der zeitlichen Zuordnung in den nachfolgenden Publikationen. Ducret erklärt, dass Luplau für seine Porzellangruppe die Elfenbeinplastik von Permoser genau kopierte, wohingegen Rombrich eine Rundgruppe nach der Vorlage schuf und damit leicht von der Komposition der Vorlage abwich. Vgl.: Ducret 1965, Bd. 3, S. 109. Ducret nennt das Victoria and Albert Museum in London als den Besitzer der

manufaktur listet unter *Italiänische Comedianten* für das Jahr 1773 eine Gruppe mit der Formnummer 277 auf, die mit dem Titel *Hercules Venus und Cupido* aufgeführt wird.[119] Es handelt sich vermutlich um eine zunächst ikonographisch falsch zugeordnete Beschreibung, da die Figur der Venus eindeutig Omphale darstellt. Die drei Figuren weisen eine ähnliche Erzählstruktur auf, wie die unsignierte Berliner Elfenbeingruppe, jedoch unterscheidet sie sich in einigen Details. Sehr nahe an die Elfenbeingruppe angelehnt ist die Position des kleinen Cupidos, der auf einem deutlich niedrigeren Abschnitt des Sockels positioniert ist und den Knüppel des Herkules stützt (Abb. 6). Seine Körperhaltung, Blickrichtung und Handgeste sind ähnlich denen des Elfenbeincupidos mit einer schwungvollen Bewegung in Richtung des Herkules und seiner weiblichen Tätigkeit dargestellt. Das Standbein ruht auf einem Stück des Fellzipfels, der von dem erhöhten Sockelabschnitt Omphales herunterfällt. Die Keule deutet ebenfalls eine Holzmaserung an, allerdings ist diese nicht aus dem Material heraus natürlich vorgegeben wie beim Elfenbein, sondern durch Aufrauen und Einritzen in die Porzellanmasse erzeugt worden.

Omphale steht als Mittelpunkt der Komposition erhöht zwischen Cupido und Herkules. Sie steht im Kontrapost, ihr Körper ist dem Betrachter frontal zugewandt und leicht zu ihrer linken Seite hin gebeugt. Ihr Kopf ist zu Herkules hinab gerichtet und sie hält mit ihrer rechten Hand einen Zipfel des Fells vor ihre Körpermitte, mit der linken drapiert sie den Löwenkopf über ihrem Gesicht. Die beiden herabhängenden Tatzen deuten Krallen an. Die Locken am Fellrand sind ausgearbeitet, aber nicht so fein detailliert wie in der Elfenbeingruppe. Zu den Füßen Omphales erkennt man ein Rocaille-Element, das sich an den herabhängenden Fellmantel anschließt. Die breite Fläche des Mantels wird auch als Stütze der Figur verwendet und so harmonisch in die Gestaltung integriert.

In der Hand des rechten Armes, den Herkules vor dem Oberkörper anwinkelt, hält er eine Spindel. Diese liegt allerdings auf seiner Schulter so abgestützt, als wäre sie ähnlich schwer wie sein Knüppel. Zwischen dieser Spindel und dem Bündel unter der aufgestützten linken Hand ist kein verbindendes Element, wie die Wollfäden in der Elfenbeingruppe zu sehen. Zwischen der rechten Körperseite von Herkules und

Elfenbeinplastik, die als Vorbild für die Porzellangruppe von Luplau gedient haben soll. Sehr wahrscheinlich ist aber, dass Ducret die unbemalte Porzellanstatuette als eine Elfenbeingruppe ansah und so eine Verwechslung der Vorlagen stattfand. Vgl.: Ducret 1965, Bd. 3, S. 109.

119 Vgl: Ebd., S. 112 und S. 301.

Abb.: 8 Anton Carl Luplau, Porzellanmanufaktur Fürstenberg: Herkules und Omphale, um 1773, Porzellan polychrom bemalt, H: 20,5 cm, B: 17,6 cm, T: 8 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Für 3578 © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Foto: Claus Cordes.

dem linken unteren Fellabschnitt ist ein kleiner Zwischenraum. Der Schwung des Fellsaumes fügt sich passend an den Schulterbereich an, er verläuft parallel aber ohne Berührung zwischen beiden Körpern. Dieses Detail ist neben einigen anderen ganz ähnlich in der Elfenbeingruppe zu erkennen und lässt den Schluss zu, dass als Vorbild für die Fürstenberger Porzellanausführung von *Herkules und Omphale* (Abb. 6) die unsignierte Elfenbeingruppe aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum (Abb. 5) eher in Frage kommt als die anderen Versionen. Details, die diese Vermutung unterstützen, sind beispielsweise der deutlich tiefere Standpunkt Cupidos und das geschwungene Fellstück zu seinen Füßen, die Blume unterhalb des Knüppels, der schräg nach rechts verlaufende Randstreifen am Sockel unterhalb von Omphale, die Blume am Boden hinter Herkules‘ Ferse, die Form und Gestalt von Herkules‘ Sitzblock, die Rocaillenform zu Omphales Füßen und die zum Betrachter hin ausgerichtete Körperhaltung.

Eine gestalterische Freiheit ist in der Kopfposition von Herkules zu erkennen. Er blickt nicht zu Omphale empor, sondern dem Betrachter entgegen (Abb. 6 und 8). Damit wird die geschlossene Komposition der Gruppe und die Blicklenkung des Betrachters im Vergleich zur Elfenbeinausführung aufgelöst. Die Einzelfiguren wirken isolierter und das Zusammenspiel zwischen den Dargestellten ist erschwert. Allerdings wird der Betrachter stärker angesprochen. Die artifizielle Fingerhaltung

von Herkules ist zwar auch in der Porzellanfigur erkennbar, die Form der Spindel erinnert jedoch stark an eine kleinere Version eines Knüppels und nur entfernt an ein Spinnutensil. Die Modelleure Rombrich und Luplau aus der Fürstenberger Manufaktur arbeiteten mit Vorlagen aus der nahe gelegenen Herzoglichen Sammlung in Braunschweig, dem Kunst- und Naturalienkabinett. Der Modelleur dieser Gruppe orientierte sich offenbar an der Vorlage und war vermutlich mit der Elfenbeinfigur vertraut, ging aber etwas freier mit der Vorlage um. Für die Porzellangruppen *Herkules und Omphale* ist daher naheliegend, dass sie nach der Elfenbeingruppe geschaffen wurde, die sich heute im Kunstgewerbemuseum Berlin befindet. Von dieser Gruppe wird von Marth angenommen, dass sie sehr wahrscheinlich früher im Besitz Herzog Anton Ulrichs war und in seiner Braunschweiger Sammlung ausgestellt wurde.[120] So war sie für die Modelleure der Fürstenberger Manufaktur zugänglich und konnte als Vorbild für die Transformation in Porzellan verwendet werden.

Vielleicht war ein Stück der Wollfäden in der Porzellangruppe ursprünglich ausgeformt worden, ging jedoch im Brennvorgang verloren und somit auch ein Stück der für die Deutung der Szene wichtigen Attribute. Herkules sitzt auf einem massiven Block, der in seiner Struktur und den streifenartigen Elementen dem Block in der Elfenbeingruppe sehr ähnelt. Sein rechter Unterschenkel ruht auf dem linken Knie, seine Zehen des rechten Fußes sind verkrampft. Dieses Motiv erscheint bereits in der Elfenbeingruppe. Diese Details der Körperhaltung von Herkules bei beiden Gruppen sind unter Berücksichtigung der Kunsttheorie und der physiognomischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts auffällig und im Folgenden eine kurze Betrachtung wert. An diesen Details wird in der Verbindung mit dem entsprechenden Wissen um die Bildungshintergründe deutlich, welches Wissen zur Entschlüsselung der dargestellten Szene abgerufen werden konnte.

2.3.1 Die Verwendung des Herkules-und-Omphale-Motivs im Kontext zeitgenössischer Kunsttheorien

Im Jahr 1586 war in Neapel Giambattista della Portas *De humana physiognomia* erschienen und im 17. Jahrhundert war dieses Werk in zahlreichen Ausgaben verfüg-

120 Vgl.: Marth u. a. 2018, S. 50.

bar, beispielsweise in Italienisch, Französisch und Deutsch.[121] Della Porta beschreibt die Physiognomie der Arme und Beine und leitet seine Deutungen von antiken Gelehrten ab. Diese sprachen Männern mit muskulösen, sehnigen und schön gestalteten Armen und Beinen eine starke und schöne Seele zu. Muskulöse Körper würden einen sehr guten Menschen auszeichnen.[122] Nerina Santorius erklärt dies näher mit dem Modell der antiken *kalokagathia* oder Kalokagathie, das seine Bedeutung bis ins 18. Jahrhundert hinein behalten hätte. Demnach entsprachen sich das äußere Erscheinungsbild und das moralisch-ethische Wesen eines Menschen. Ein schöner Körper sei mit positiven psychischen und ethischen Eigenschaften gleichgesetzt worden, das Hässliche wurde mit dem moralisch Verwerflichen und Bösen konnotiert.[123]

Die Übereinstimmung von körperlicher und geistiger Schönheit und damit der Harmonie von dem Abbild einer Person, ihrer Seele und des sozialen Status wurden in den Kunstakademien schon seit dem 17. Jahrhundert speziell am Beispiel der Laokoon-Gruppe (Abb. 9) diskutiert und beruhen auf dem Ideal der Schicklichkeit, *convenance*.[124]

---

121 Vgl.: Christoph Schmälzle: Laokoon in der Frühen Neuzeit (Diss. Phil. Berlin 2013) 2 Bde., Frankfurt am Main 2018, Bd. 1, S. 289 und; Giambattista Della Porta: Menschliche Physiognomy, daß ist, Ein gewisse Weiß vnd Regel, wie man auß der eusserlichen Gestalt, Statur, vnnd Form deß Menschlichen Leibs, vnd dessen Gliedmassen … schliessen könne, wie derselbige auch innerlich … geartet sey; Jn vier vnterschiedene Bücher abgetheilet …, Frankfurt am Main, 1601, S. 354.

122 Vgl.: Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 289.

123 Vgl.: Nerina Santorius: Zerrbilder des Göttlichen. Das Hässliche in der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts als Movens der Moderne (Diss. Phil. Berlin 2009), München 2012, S. 27. Erst nachdem die Bindung des Schönen an das Gute, Wahre und Erstrebenswerte gelockert wurde, konnten sich die Grenzbegriffe des Ästhetischen, zu denen auch das Hässliche gehört, entwickeln. Zuerst galt die Prämisse, dass „der Endzweck der Kunst die Darstellung des Schönen sei, und daß diese Darstellung Vergnügen bereite[n]" solle (Herbert Dieckmann: Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, in: Hans Robert Jauß (Hrsg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968, S. 271–317, hier S. 272). Ab dem 17. Jahrhundert wurde die Lehre des absoluten Schönen insofern etwas relativiert, da der Begriff nun stärker zu dem Subjekt in Beziehung gesetzt wurde, was zu einer psychologisch fundierten Definition des Schönen führte und am Gefallen des Individuums ausgerichtet wurde. Dabei gerieten nun auch andere Kriterien des Gefallens ins Blickfeld, die außerhalb des reinen Schönen lagen. Der Effekt des Unangenehmen wurde ebenfalls Gegenstand der Reflexion und bereiteten den Weg auch für die Darstellung des Hässlichen. Vgl.: Santorius 2012, S. 28; und: Dieckmann 1968, S. 272.

124 Vgl.: Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 288.

Abb.: 9 Hagesandros / Athanadoros / Polydoros (zugeschrieben): Laokoon-Gruppe, Nachbildung nach hellenistischem Original, Museo Pio-Clementino, Octagon, Laocoon Hall, Vatican Museums, Inv.-Nr. 1059; Inv.-Nr. 1064; Inv. 1067. Foto: CC BY-SA 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/): © Photograph by Livio Andronico, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoon_and_His_Sons.jpg?uselang=de <11.2.2024>.

Die Akademien und Vertreter der bildenden Kunst und der Dichtung, wie beispielsweise Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832),[125] Aloys Hirt (1759–1837), Immanuel Kant (1724–1804), Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) und Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), führten die Diskussionen der Kunstkritik des 18. Jahrhunderts oft am Beispiel der antiken Skulpturengruppe des Laokoons. Sie diskutierten, welches Thema in welcher Gattung am besten darstellbar war. Bis an die Grenze zur Gegenwart wurde immer wieder die Laokoon-Gruppe „als anatomisches Exemplum und Lehrstück der künstlerischen Integration heterogener Kräfte“[126] herangezogen und im akademischen Unterricht diskutiert. Die Laokoon-Gruppe nahm eine bedeutende Stellung ein und ihre Vorbildschaft wurde für viele verschiedene

125 Goethe weist darauf hin, dass die Kenntnis der Gattungsgrenzen und Mediendifferenzierungen auch befähigen einen fruchtbaren wechselseitigen Austausch zu erkennen. Für ihn sind bildhafte Anleihen der Literatur bei der bildenden Kunst durchaus legitim, wie er in der Inszenierung eines „prägnanten Moments“ in Wilhelm Meister zeigt, solange dabei eine prinzipielle Anerkennung der unterschiedlichen Gattungsvoraussetzungen bestehen bleibt. Vgl.: Wolf 2005, S. 5.

126 Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 41.

Kunstwerke vermutet und diskutiert. Christoph Schmälzle erkennt daher in der Laokoon-Gruppe eine universale Pathosformel:

> „Das Nachleben der Laokoon-Gruppe profitiert von ihrer formalen Ambivalenz. Diese regt die verschiedensten Deutungen an, die einander zu widersprechen scheinen, aber gleichermaßen berechtigt sind. So erkennen die Theoretiker des 18. Jahrhunderts in der Laokoon-Gruppe Strategien der Bändigung, aber auch affektive Exzesse. Die Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts ringen um eine stilkritische Einordnung des ebenso ‚barocken' wie ‚klassischen' Werks. Die eklektische Kombination widerstrebender Form- und Ausdrucksprinzipien, durch die sich die Laokoon-Gruppe auszeichnet, spiegelt sich in den von ihr inspirierten Werken. Die von ihr verkörperten Pathosformeln sind erstaunlich interpretationsoffen. Mal fungieren sie als Chiffren des schmerzvollen Unterliegens, mal erschienen sie als Zeichen roher Kraftausübung." [127]

Diese universale Pathosformel führt dazu, dass die Werke, in denen man eine Verbindung zur Laokoon-Gruppe als Vorbild erkennen kann, in sehr unterschiedlichen Kontexten erscheinen können, wie in diesem Fall in Elfenbein- oder Porzellanfiguren.

Die Debatte um den Laokoon und seine Rezeption begann nicht erst mit den Schriften von Winckelmann und Lessing. Seit dem Fund der Skulptur 1506 fanden immer wieder kunstästhetische Debatten statt, beispielsweise eine Laokoon-Konferenz im Jahr 1667 in Paris. Protokolliert wurden die Diskussionen der Laokoon-Konferenz aus dem Jahr 1667 von André Felibien (1619–1695). [128] Dieses Beispiel wird hier exemplarisch genannt, um nur einen Aspekt der Debatten zu nennen: Die Frage nach dem Affektausdruck. Ein Künstler müsse demnach in der Lage sein, eine Person auf mehreren Ebenen erkennbar darzustellen: Einerseits sollen Portrait und Lebensalter übereinstimmen, andererseits sollen die charakterliche und soziale Stellung auch im Kunstwerk visuell übersetzt werden. [129] Die Mitglieder der Akademien verstanden ein Kunstwerk als ein wahrheitsgetreues Bild einer Person, das

127 Schmälzle 2018, S. 194.
128 André Félibien: Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667, Paris 1669.
129 Vgl.: Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 287 f.

auch deren Charaktermerkmale sichtbar werden lässt. Dies wurde als vollkommene Leistung eines Bildhauers angesehen und als das ideale Resultat wurde der Laokoon betrachtet. Er ist in einer extremen Gefahrensituation dargestellt, sein Kampf und die Ausweglosigkeit seiner Lage sind in allen Details erkennbar, und doch behält er eine würdevolle Ausstrahlung. Wichtig ist in diesem Kontext die Feststellung, dass die Teilnehmer der Laokoon-Konferenz 1667 eine Trennung von Affekt und Person sahen. Trotz des Leidens bleibt im Körper und Gesicht des Laokoons für den Betrachter ein „Ehrenmann" erkennbar.[130] Der Affektausdruck nahm einen zentralen Stellenwert in den Diskussionen der Konferenz ein. Der gesamte Körper diene als Fläche, um den Schmerz des Laokoons auszudrücken, die Intensität sei in allen Gliedern abzulesen. Der Künstler hätte es verstanden, die Anspannung sogar bis in die gekrümmten Zehen des Laokoon zu übertragen.[131] Dieses Detail, die zusammengezogenen, verkrampften Zehen, wurde lobend hervorgehoben und sollte den Künstler auszeichnen, der es verstand die rhetorische Dynamisierung des gesamten Körpers darzustellen, wie man sie weder in der Natur noch am Modell studieren könne, sondern nur durch sehr spezialisiertes Wissen anzuwenden wüsste.[132] Dieses gestalterische Wissen wurde in der Pariser Akademie vermittelt, und so richtete sich dieses Lob rückwirkend auch auf den akademischen Ausbildungsbetrieb, in dem das intensive Studium der Antiken mit den zeitgenössischen Naturwissenschaften verbunden war.[133] Das Wissen um die kunsttheoretischen Debatten in den Akademien und Diskussionen in den Gelehrtenkreisen war, zumindest teilweise, auch in den Porzellanmanufakturen wie der Fürstenberger Manufaktur bekannt.[134]

Das auffällige Motiv der verkrampften Zehen ist übertragbar auf die Darstellung des Herkules von Permoser und später auch auf die Fürstenberger Gruppe: Herku-

130 Vgl.: Ebd., S. 290.

131 Vgl.: Ebd., S. 291; und: Jacqueline Lichtenstein/Christian Michel (Hrsg.): Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 12 Bde., Paris 2006–2015, Bd. 1,1: Les Conférences au temps d'Henry Testelin 1648–1681, Paris 2006, Bd. 1, S. 130.

132 Vgl.: Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 291.

133 Vgl.: Ebd., S. 292 f.

134 Nachweislich ist die Tätigkeit von Jean Jacques Desoches (genaue Lebensdaten unbekannt) als Modelleur zwischen 1769 und 1774 an der Fürstenberger Manufaktur nachweisbar. Er hatte seine Ausbildung an der Pariser Académie de Sculpture erhalten. In seinen Figuren und Gruppen ist der Einfluss von Falconet und die enge Zusammenarbeit zwischen der Porzellanmanufaktur Sèvres und der Akademie erkennbar. Desoches arbeitete zusammen mit Rombrich und Luplau und weiteren Modelleuren an den Büsten nach Antiken und Angehörigen von Herzog Carl I. Vgl.: Wolff Metternich 1981, S. 34.

les' Körper ist extrem muskulös und wirkt angespannt, sogar seine Zehen und die Wadenmuskeln sind verkrampft. Der Kampf um seine Situation ist besonders ein innerer Konflikt, sein Körper zeigt immer noch die Form eines Heroen und einer „edlen Seele". Der antike Held ist zwar für eine gewisse Zeit in einer knechtschaftsähnlichen Situation, wird sich aber wieder vollständig aus dieser Lage befreien. Der kurze, prägnante Moment der Unterwerfung zu Omphale ist in den Gruppen eingefangen, der Betrachter soll sich den weiteren Verlauf gedanklich ausmalen.[135] Durch die Kenntnis des Themas und der ansonsten weitaus häufigeren ikonographischen Verwendung der Gestalt des Herkules als Held und Sieger, wird der Betrachter irritiert angesichts dieser unterlegenen Geste. Jedoch ist in dem Körper des Helden noch immer die Würde und Stärke erkennbar.

Ein weiteres, etwas späteres Beispiel für die Anwendung der universalen Pathosformel der Laokoon-Gruppe, ist eine Biskuitfigur aus der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin (KPM). Der Modelleur Johann Carl Friedrich Riese (1759–1834) fertigte um 1802 zwei Biskuitfiguren mit der Darstellung von *Neptun und Amphitrite*[136] die für den Klassizismus eher untypisch stark bewegt sind und somit auf vergangene Formauffassungen des Barock verweisen. In der Dynamik der Körperhaltung, speziell in der Sitzposition Neptuns, ist als eine Inspirationsquelle eine Marmorskulptur mit der Personifizierung des Flusses *Die Seine* von Antoine Coysevox aus dem Jahre 1706 auszumachen.[137] Die wesentlichen Kompositionselemente der

135 Für Lessings zeichentheoretisch fundierte Gattungstheorie sind die medialen Unterschiede der jeweiligen Kunstform von zentraler Bedeutung. Er vertrat in seiner Schrift Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie die Meinung, der Maler oder Bildhauer habe nur die Möglichkeit einen einzigen Augenblick einer Geschichte darzustellen, aus dem der Betrachter sowohl das Vorhergehende als auch das Folgende ableiten und verstehen könne. Der Poesie hingegen liege eine Zeichenordnung der zeitlichen Aufeinanderfolge zugrunde, der Dichter könne mehrere darzustellende Momente einer Handlung wählen und könne dazu noch transitorische Augenblicke, wie die Erscheinungsform von Hässlichkeit wählen. Diese Gestaltung oder Erscheinungsform von Hässlichkeit verwehrt Lessing dem bildenden Künstler, da dieser in seinem Werk auf die räumliche Koexistenz von Zeichen angewiesen sei. Vgl.: Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, hrsg. von Friedrich Vollhardt, Stuttgart 2012, S. 25 f. Daher sei die Wahl des prägnantesten Augenblicks (oder fruchtbaren Moments) der Handlung wichtig. Vgl.: Norbert Christian Wolf: „Fruchtbarer Augenblick" – „prägnanter Moment": Zur medienspezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe) (15.8.2005), in: Goethezeitportal, S. 9 f.

136 Johann Carl Friedrich Riese, KPM Berlin: Neptun und Amphitrite, um 1802, Biskuitporzellan, H: 19 cm, Neptun: St. Petersburg, Stieglitz-Museum, abgebildet z. B. in Heim 2016, S. 116.

137 Antoine Coysevox: Die Seine, 1706, Marmor, Paris, Louvre, abgebildet z. B. in Heim 2016, S. 160.

Monumentalplastik werden in der Porzellanfigur wiederholt. Das auffällige Sitzmotiv ist sowohl bei *Neptun* als auch dem Fluss *Die Seine* erkennbar. Der Körperschwerpunkt liegt auf Neptuns rechter Körperhälfte, der rechte Arm ruht als Stützmotiv auf einer Stoffdraperie, die sich zum rechten Knie herüber zieht. Der linke Arm ist bei *Neptun* weit über den Kopf erhoben, bei dem Fluss stützt sich der linke Arm auf ein Ruder. Beide Figuren haben das linke Bein auffällig zurückgesetzt, den rechten Fuß fest nach vorne auf den Boden gesetzt und den Oberkörper nach hinten rechts gedreht. Kompositorisch nimmt *Neptun* auf seine Pendantfigur *Amphitrite* Bezug, er ist so mit einer stärker diagonalen Körperachse nach rechts geneigt und diese Haltung wird von *Amphitrite* gespiegelt. Die Kompositionselemente von *Neptun* und dem Fluss *Die Seine* erinnern stark an die Sitzposition und Torsion des Oberkörpers der Mittelfigur des Laokoons. Hier könnte also für den Modelleur Riese einerseits die Laokoon-Gruppe als Vorbild gedient haben, und eventuell auch ein Gipsabguss der Figur von Coysevox. Über den Berliner Gipsgießer Dominicus Seewaldt waren zahlreiche Abgüsse berühmter aus- und inländischer Originale ab 1789 in die KPM Berlin gelangt und standen so vermutlich auch Riese zur Verfügung.[138]

Bisher kann festgehalten werden: Permoser als der Schnitzer der Elfenbeingruppe und Luplau als der Modelleur der Porzellangruppe, konnten demnach für sich in Anspruch nehmen, der Erwartung an einen Künstler mit an den antiken Vorbildern geschulten Wissen gerecht zu werden, wenn sie auch auf die Darstellung dieser Details in ihren Werken achteten. Beide Künstler offenbaren in ihren Werken aber auch ihren Bezug zur Skulptur als ausgebildete Bildhauer. Sie demonstrieren in den Kleinplastiken der beiden Materialgruppen Elfenbein und Porzellan, dass Gestaltungsmittel aus der Großplastik auch in Elfenbein- und Porzellanfiguren übertragbar sind. Diese Verbindung soll im Weiteren noch vertieft werden.

138 Ebd., S. 160. Weitere Beispiele vorbildhafter Bildwerke im 18. Jahrhundert für die Porzellanplastik nennt Dorothee Heim, wenn sie neben französischen Spitzenwerken der Monumentalplastik auch Vorbilder der neuzeitlichen Skulptur der italienischen Plastik aufführt. Vgl. Heim 2016, S. 163–165.

2.3.2 Das Motiv des aufgerissenen Mundes

Ein weiteres auffälliges Motiv beim Vergleich der Darstellung des Herkules und des Laokoons ist das Motiv des aufgerissenen Mundes. Dieses war eine Ausdrucksgebärde, die in ganz Europa verbreitet war. Allerdings weist Schmälze darauf hin, dass das Gesicht Laokoons eine weniger bedeutende Rolle in der akademischen Ausdruckslehre spielte, als die Fixierung der Moderne auf den Mund und das Schreien vermuten ließe. Erst durch die Kombination verschiedener Pathosformeln sei der Gruppe zur sprichwörtlichen Verkörperung des Schmerzes verholfen worden.[139] Laokoons Mund (Abb. 9) ist ebenso wie der Mund von Herkules nur halb geöffnet (Abb. 4), damit ist kein eindeutiger Schrei, sondern nur ein starkes Stöhnen oder Seufzen angedeutet und somit als Zeichen nicht eindeutig.[140] Das Motiv des aufgerissenen Mundes lässt sich somit vielfältig einsetzen und begegnet einem sowohl in verschiedenen Herkulesdarstellungen als auch in anderen Kleinplastiken und Porzellanfiguren, wie beispielsweise den in dieser Arbeit näher untersuchten Gruppen *Herkules- und Omphale* (Abb. 5 und 6), *Der verwundete Soldat* (Abb. 20) oder *Die Schaukel* (Abb. 17).

Viele Gelehrte führten ausführliche Debatten darüber, was der geöffnete Mund zur Interpretation einer Skulptur und Charakterisierung einer Person beitrug. Die Wirkung einer Skulptur gelingt erst über die Verbindung von Physiognomie und Körpersprache. Die Diskussionen um das Verhältnis und den Stellenwert von Erzählkunst und Bildkunst, die Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten von Emotionen am Körper und dem Gesicht einer Skulptur wurden von antiken Gelehrten und in ihrer Nachfolge von Winckelmann, Lessing, Kant und vielen weiteren geführt. Von ihnen wurden die Grenzen der Darstellbarkeit von Schönheit und Hässlichkeit ausgelotet.[141]

---

139 Vgl.: Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 34 f.

140 Vgl.: Ebd., S. 302.

141 Die Darstellung des Hässlichen oder Schrecklichen in einer Skulptur war bis ins 18. Jahrhundert nur in der Form zugelassen, bei der sie in einem Mindestmaß von ästhetisch ansprechender Gestalt auftrat. Laut Santorius habe Lessings Laokoon-Schrift neben dem Beitrag zum Autonomisierungsprozess der einzelnen Medien auch ein Bewusstsein dafür geschaffen, was die Skulptur alles nicht dürfe, bzw. wann sie an ihre Grenzen stieße. Vgl.: Santorius 2012, S. 32. Bis ins 19. Jahrhundert suche man nach einer Rechtfertigung des Hässlichen speziell für die Skulptur vergeblich. Vgl.: Santorius 2012, S. 33. Die Unfähigkeit oder Einschränkung der Bildhauerkunst bei der Darstellung des Hässlichen formulierte beispielsweise Kant: „Auch hat die Bildhauerkunst, weil an ihren Produkten die Kunst mit der Natur beinahe verwechselt wird, die unmittelbare Vorstellung häßlicher Gegenstände von ihren Bildungen ausgeschlossen und

Lessing schrieb, dass bei der Darstellung von Trauer, wenn beispielsweise ein Gesicht von Schmerz verzerrt erscheint, die Grenze zur reinen Hässlichkeit und zum Unwürdigen überschritten sei.[142] Santorius erläutert Lessings Einschätzungen des Hässlichen und des Ausdrucksvermögens der bildenden Kunst: Er ginge in seiner Laokoon-Schrift davon aus, dass die bildende Kunst nicht vollständig in der Lage sei, Hässliches darzustellen. Im Gegensatz zur Malerei oder Bildhauerei könne hingegen nur in der Dichtung das Hässliche als Erzeugung der Empfindungen von Lächerlichem oder Schrecklichem verwendet werden. Beide Empfindungen würden sich durch den Versuch der Nachahmung, wie es zum Beispiel in der Bildhauerkunst geschehe, in angenehme Gefühle verwandeln, der Eindruck des Hässlichen wäre somit abgeschwächt oder verschwinde.[143] Auch Goethe weist in seinen Schriften zu Literatur und Kunst darauf hin, dass der Sturm der Leidenschaften und des Leidens in der Darstellung des Laokoons durch Anmut und Schönheit überhaupt erst darstellbar wurde und ein angenehmes Empfinden erregen würde.[144]

Am Beispiel der Laokoon-Gruppe erläuterte Lessing, dass der Bildhauer die höchste Schönheit in seiner Skulptur habe darstellen wollen und darum den körperlichen Schmerz in seiner entstellenden Heftigkeit so habe abmildern müssen, dass das Gesicht nicht auf ekelhafte Weise verzerrt werde.[145] Das Schreien würde auch den Mund zu einer hässlichen Öffnung verunstalten:

---

dafür z. B. den Tod (in einem schönen Genius), den Kriegsmut (am Mars) durch eine Allegorie oder Attribute, die sich gefällig ausnehmen, mithin nur indirekt vermittelst einer Auslegung der Vernunft, und nicht bloß für ästhetische Urteilskraft, vorzustellen erlaubt." Vgl.: Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft (Erstveröffentlichung 1790), Köln 2015, S. 195.

142 Anschaulich beschreibt dies Lessing am Beispiel eines Gemäldes des Künstlers Timanthes, in dem Agamemnon bei der Opferung Iphigenias tiefste Trauer und Verzweiflung verspürt haben muss, sein Gesicht aber nicht verzerrt dargestellt werden sollte und daher lieber verhüllt abgebildet wird. Vgl.: Lessing-Vollhardt 2012, S. 22.

143 Vgl.: Santorius 2012, S. 32 f.

144 Vgl.: Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, 33 Bde., hrsg. von Karl Richter u. a., München 1985–1998, Bd. 4,2: Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797, hrsg. von Klaus H. Kiefer, München 1986, S. 77 f.

145 „Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann." Lessing-Vollhardt 2012, S. 23.

> „Die bloße weite Öffnung des Mundes, - bey Seite gesetzt, wie gewaltsam und eckel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, - ist in der Mahlerey ein Fleck und in der Bildhauerey eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut.“ [146]

Der höchste Punkt des Schmerzes wäre beim Laokoon in seinem Schrei dargestellt. Lessing allerdings vertrat die Ansicht, der bildende Künstler solle im Ausdruck Maß halten und nie den höchsten Punkt der Handlung darstellen. [147] Der Betrachter würde schnell von einem solchen Anblick abgestoßen, seine Einbildungskraft hätte dieser bereits höchsten Steigerung nichts hinzuzufügen und das zum Mitfühlen führende Weiterdenken der Situation würde verhindert. Daher sei die Wahl des „fruchtbaren Moments“ entscheidend, in dem das Gebot zur Schönheit eingehalten werde und außerdem der Betrachter zum gedanklichen Weiterspinnen der Handlung angeregt werde. [148] Diese Forderung erfüllt in Lessings Augen die antike Plastik. [149]

Schmälzle stellt fest, dass durch die Abmilderung des Schreiens mit der Begründung des Ekels Lessing dem antiken Bildhauer des Laokoon eine Affektdämpfung aus ästhetischem Kalkül heraus unterstellen würde. [150] Die Deutung des Gesichtsausdrucks Laokoons sei unmittelbar davon abhängig, ob der Rezipient mehr einer Ästhetik des Affektausdruckes oder der Affektdämpfung anhängen würde. [151] Der

146 Ebd., S. 23.

147 Vgl.: Wolf 2005, S. 5.

148 Vgl.: Wolff Metternich 1981, S. 58.

149 Die von Lessing formulierten Ansprüche an einen Künstler und ein Kunstwerk werden auch in den Fürstenberger Büsten anschaulich. Ein Künstler ist auf das Hinzufügen gewisser Sinnbilder angewiesen, um seine dargestellte Figur zweifelsfrei kenntlich zu machen. Vgl.: Wolff Metternich 1981, S. 58. So zum Beispiel gelten Spinnrocken, Keule und Felle als Attribute von Herkules und Omphale und machen sie zweifelsfrei erkennbar.

150 Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 29.

151 Schmälzle stellt fest, dass die prinzipielle Interpretationsoffenheit von Laokoons Physiognomie von Lessing bei seinem Gedankenexperiment nicht berücksichtigt werde. In der Frühen Neuzeit sei die Gruppe vor dem Hintergrund des Aeneis-Epos und der Ilias von Homer erklärt worden. Lessing übernähme die Interpretation von Winckelmann, dass Laokoons Mund ein Seufzen und daher halb geschlossen sei. Vgl.: Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 29. Indem Lessing den geöffneten Mund aus dem Vokabular der Kunst ausschließe, weist Schmälzle Lessing einen sachlichen Fehler zu, der auf einer Vorannahme eines viel zu eng gefassten Begriffs des visuellen Schönen basiere. Aus Lessings semiotischer Argumentation ergebe sich für die bildende Kunst eine schiefe Zweckbestimmung. Christoph Schmälzle erklärt dies folgendermaßen: „Die dogmatische Festlegung auf eine unmittelbar gefällige Wirkung schränkt sie in der Wahl ihrer Mittel und Themen ungebührlich ein. Für die literarisch dominierte Lessing-Rezeption stellt

mimische Schmerzausdruck ist allerdings für verschiedene Bildthemen nahezu unentbehrlich. Trauerszenen wie Mariendarstellungen, die *mater dolorosa*, Kreuzigungsszenen und andere Motive der christlichen Ikonographie verlangen nach starken Affekten.[152] Ebenso wie profane Themen, die angelehnt an reale Ereignisse und ungeschönt Szenen des Lebens darstellen. Auffällig ist die Verwendung des halb geöffneten Mundes noch in anderen Porzellanfiguren, in denen Trauer und innere Bewegtheit dargestellt werden sollen. Für die Porzellanfigur bedeutet das, dass sie als Kleinplastik viele Bildthemen darstellt, die auch in der Großplastik zu finden sind. Ähnlich wie in der Großplastik sind Affektdarstellungen, trotz des besonderen Materials Porzellan, gut möglich. In der Kleinplastik aus Porzellan wird der Anspruch der Schönheit der Skulptur in harmonische Verbindung mit dem Anspruch zur Möglichkeit des Weiterdenkens der dargestellten Situation verbunden. Auch in Szenen wie *Der verwundete Soldat* (Abb. 20) oder *Die Schaukel* (Abb. 17), die an späterer Stelle untersucht werden, sind die Mimik und Körpergebärden ganz wesentliche Deutungshilfen. In der Herkules-und-Omphale-Gruppe in Porzellan und Elfenbein werden alle Vorgaben an einen Bildhauer und sein Werk eingehalten. Die Künstler dieser Kleinplastiken beweisen ihre künstlerischen Fähigkeiten und ihr Wissen um

das kein Problem dar. Der Reichtum der Abhandlung überstrahlt die fehlende Monumentenkenntnis. Die Verteidigung der Poesie als der weiteren, von regelpoetischen Fesseln befreiten Kunst, findet unter den Autoren viel Beifall. Die schon von Aristoteles beschriebene Tatsache, daß auch das Schreckliche in der Nachahmung Lust erzeugt, greift Lessing nicht auf. Ebenso übersieht er, daß die Darstellung des ungeschönten Leidens in bestimmten ikonographischen Zusammenhängen gerechtfertigt sein kann. Was von der literarischen Öffentlichkeit bis heute gut bestehen kann, wird durch den Rückgriff auf die Kunst der Frühen Neuzeit rasch widerlegt. Die Gegenreformation und das Barock sind reich an Bildaufgaben, die ausdrücklich starke Affekte verlangen. Schlachtenbilder, Jagdszenen, Martyrien und Weltgerichtsdarstellungen wären ohne schmerzverzerrte Gesichter kaum denkbar […]. Der Schrecken ist stets ausbalanciert durch ein sinngebendes Prinzip […]. Es gibt also keinen Grund, an Lessings Norm festzuhalten, außer man folgte einem sehr eingeschränkten Begriff der Kunst und des Schönen." Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 32.

152 Ein früheres Beispiel für die gezielte Anwendung einer deutlichen Ausdruckssteigerung und extremen emotionalen Bewegtheit, die sich in der gesamten Körperspannung der Figur offenbart, ist die Beweinung Christi von Niccolò dell´Arca. Die Gruppe entstand um 1462–1463 und befindet sich in der Kirche Santa Maria della vita in Bologna. Dank des gut formbaren Materials Terrakotta gelingt dem Künstler eine sehr ergreifende Trauerdarstellung, besonders in den beiden heranstürmenden Klagefrauen. Eine ehemals farbige Fassung muss die lebensnahe Gestaltung noch gesteigert haben. Die geballte Trauer und Emotion werden mittels einer gezielt eingesetzten, fast provozierenden Verzerrung der Gesichter ausgedrückt und der Betrachter wird zum Mitleid angeregt. Ob Lessing diese Gruppe jemals gesehen hat, ist nicht zu rekonstruieren.

gegenwärtige gesellschaftliche und kunsttheoretische Diskussionen, wenn sie die Anforderungen an eine Skulptur auch in Porzellanfiguren anzuwenden wissen. Dass das Spektrum der darstellbaren Bildthemen in der Porzellanfigur jedoch noch breiter als in der Großplastik ist, wird in weiteren Beispielen in dieser Arbeit gezeigt.

2.3.3 Die Fertigungsverfahren der Gruppen und ihre materialästhetische Wirkung im Vergleich

Das Fertigungsverfahren der Einzelfiguren für die Elfenbein- und die Porzellangruppe unterscheiden sich materialbedingt deutlich. Elfenbein wird als ein Naturprodukt beschnitzt, genauer durch „Spanabheben" bearbeitet und anschließend poliert. Porzellan ist ein weiches Material, dass erst durch mehrere Brennvorgänge seine Härte und durch eine Glasurschicht seinen Glanz erhält. Trotz dieser Unterschiede sind auch Ähnlichkeiten in der Zusammenfügung der Gruppen auszumachen. Der Elfenbeinschnitzer fertigte erst jede Figur und ihre Bestandteile aus verschiedenen Stücken des Zahnes einzeln an und fügte sie dann zu einer Gruppe zusammen. Um das harmonische Ineinanderfügen der Einzelteile zu erzielen, musste er während des Bearbeitungsprozesses die Teile immer wieder zur Probe zusammenfügen. Der Modelleur und der Bossierer der Porzellangruppe fertigten auch jede Figur zunächst als Einzelfigur und aus kleineren Teilen an, um diese dann als ganze Gruppe zusammenzusetzten und im Brand als ein Stück zu fertigen.

Die unbemalte Porzellangruppe ist mit einer Glasurschicht überzogen, die durch ihre vielfältigen Lichtreflexe noch plastischer erscheint und sowohl poliertem Marmor, als auch der polierten Oberfläche der Elfenbeingruppe ähnelt. Allerdings sind durch die Glasur die fein ausgearbeiteten Details der drei Personen verloren gegangen. Dadurch wirkt die Porzellangruppe etwas grob und massiv. Die Porzellangruppe lässt erkennen, dass sie einerseits mit der materialästhetischen Wirkung von Marmor, als auch mit Elfenbein in Konkurrenz treten kann. In der unstaffierten Version büßt sie allerdings material- und herstellungsbedingt ihre Leichtigkeit ein. Diese Schwäche gleicht eine bemalte Porzellangruppe aus Fürstenberg (Abb. 8) aus. In dieser Gruppe wird deutlich, welchen Vorteil das Porzellan hat. Das zarte Inkarnat der drei Personen, die Bemalung der Flügel und des Fells verleihen der Gruppe eine Lebendigkeit und Zartheit, die das verhältnismäßig Massive der Porzellanmasse aufheben. Alle drei Köpfe sind durch kräftige Gesichtsfarben betont, die Blicke klar erkennbar. Sogar die

Pupillen sind ausgemalt und daraus die Blickführung leicht zu deuten. Die Strähnen und Locken der Haare sind herausgearbeitet: Was der Elfenbeinschnitzer durch feines Schraffieren und Schnitzen erzielte, erreicht der Maler durch zarten Pinselstrich. Die unterschiedlichen Texturen des Sockelbodens, des Fells, der Flügelfedern, Haut und Haaren und des Knüppels sind mittels Farben und Pinselführung betont. Der reich bemalte Sockel der Gruppe wirkt durch Blumen, Gras und Felsen lebendig. Der Maler scheint der Geschichte von Omphales Aneignung des Löwenfells noch eine kleine Spitze hinzugefügt zu haben: Sie hat in die Mähne des Löwen auf ihrem Kopf eine Blume und ein buntes Band gesteckt.

Die Bemalung der farbigen Gruppe führt zu einer plastischeren und lebendigeren Wirkung, als dies bei der unbemalten Gruppe trotz der starken Lichtreflexe der Glasur möglich ist. Das zarte Inkarnat der Figuren, die zwar nur aus Porzellan bestehen, aber eine Illusion oder einen Verweis auf den lebendigen Körper hervorrufen sollen, spielen mit dem Gründungsmythos der Renaissance, der Auferstehung der Antike.[153] Als detailliert ausgearbeitete Kleinplastik mit dem Anspruch einer lebensnahen Wirkung stellt die Herkules-und-Omphale-Gruppe eine Verbindung her zu einem der berühmtesten Beispiele einer Skulptur der Antike, der Laokoon-Gruppe, von der angenommen wurde, dass sie auch als gleichberechtigte Erkenntnisquelle zur menschlichen Anatomielehre dienen könnte. Schmälzle weist darauf hin, dass physiologische Modelle in den Akademien zur Erklärung von Kunstwerken und ihrer Wirkung auf den Betrachter herangezogen wurden, da die methodische Prämisse existiert habe, dass die Skulptur als wahrheitsgetreues Abbild der Natur und als ein beinahe lebendiger Körper fungieren könne.[154]

Bisher kann festgestellt werden: Die Porzellanfigur nimmt hiermit eine besondere Position als Kleinplastik ein. In ihr wird der Anspruch formuliert, kunsttheoretische Diskurse anschaulich zu machen und dem Betrachter zu ermöglichen das eigene Wissen und die eigene soziale Position zu hinterfragen. In dieser der Skulptur nahestehenden Kleinplastik wird beansprucht, trotz der Größenunterschiede und des schwierigen Materials eine Verwandtschaft zur antiken Skulptur aufzuzeigen. Vor dem Hintergrund vielstimmiger kunsttheoretischer Debatten im 17. und 18. Jahr-

153 Siehe beispielsweise zur Diskussion der neueren Positionen der Renaissanceforschung und dem Problem der Begriffsdefinition: Steffi Roettgen: Die Renaissance als Leitkultur (1400–1570), in: Steffi Roettgen: Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, 2016.

154 Vgl.: Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 292–294.

hundert und der Prämisse, dass die Skulptur als ein quasi lebendiger Körper gelesen werden könne, ist hier eine selbstbewusste Forderung nach Anerkennung auf Augenhöhe zur antiken Skulptur zu lesen. In der Porzellanfigur wird eine Wertschätzung ähnlich wie für die antike Skulptur eingefordert. Sie soll nicht nur als modische Caprice gesehen werden, sondern als eine die Zeiten überdauernde Erkenntnisquelle und Meisterwerk. Der Porzellanmanufaktur gelingt mit der Fertigung einer solchen Figur der Hinweis auf die Teilhabe an aktuellen kunsttheoretischen Diskursen. Damit kann auch von den Modelleuren und einigen anderen Mitarbeitern der Porzellanmanufakturen ein Wissen und Partizipieren an diesen Diskursen angenommen werden, was darauf schließen lässt, dass sie eine besondere Position als Künstler einnahmen und einfordern konnten.

2.4 Motivvorbilder

Im Vergleich zu früheren Darstellungen im 16. Jahrhundert, in denen Herkules häufig für den Betrachter auf der linken Seite positioniert und seiner Attribute beraubt gezeigt wurde[155], ist er in den Porzellan- und Elfenbeingruppen rechts platziert. Die rechte Seite signalisiert Aktivität, Handlungsfähigkeit und Männlichkeit. Bedingt durch die Leserichtung der okzidentalen Schrift- und Bildkultur, hatte sich die ursprünglich andersherum verlaufende – rechts ist höherstehend und bedeutender als links – christlich bestimmte Bedeutungsrichtung verändert. In sakralen Kontexten wurden rechts und links bildimmanent definiert. Hierarchisch höherstehende Personen standen zur Rechten Christi oder Gottes, also links für den Betrachter. Der Mann wurde als hierarchisch höherstehend in Doppelportraits in der Regel links, also zur Rechten des Hauptmotivs stehend, gezeigt.[156] In den Porzellan- und Elfenbein-

155 Zum Beispiel: Niklaus Manuel Deutsch, Verkehrte Welt, um 1517, Silberstift auf Holz, Kunstmuseum Basel und Hans Baldung Grien, Herkules und Omphale, 1533, Feder in Schwarz, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Inv.-Nr. Mas30.

156 Vgl.: Bischoff 1998, S. 157 und 167. Rechts und links als Gegensatzpaar gehörten zu einer Reihe antithetischer Begriffe, die in der christlichen Ikonographie eine feste Symbolik der Seiten und Himmelsrichtungen begründen. So sind synonym verwendet zu Rechts: Osten, Tag und Sonne, Leben und Christus auf der positiven Seite und Links: Westen, Nacht, Mond, Tod und Teufel auf der negativen Seite. Vgl.: Unbekannt: Rechts und Links, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (Nachfolgend LCI), 8 Bde., hrsg. von Engelbert Kirschbaum/Wolfgang Braunfels, Rom 2004, Bd. 3, Allgemeine Ikonographie: Laban - Ruth, S. 511.

figuren fällt auf, dass Omphales Position der höchste Punkt der Gruppe ist und sie in der Mitte der drei Figuren steht. Herkules ist für den Betrachter rechts positioniert und somit zur linken Seite Omphales. So ist seine ihr gegenüber unterlegene Position auch durch dieses Detail der Komposition hervorgehoben.

Wie bereits erwähnt, ist für die Porzellangruppe deutlich die Elfenbeingruppe als Motivvorlage herzuleiten. Konkrete Vorbilder, die Permoser für seine Elfenbeinstatuetten vorgelegen haben könnten, lassen sich hingegen nicht sicher rekonstruieren. Dennoch sollen im Folgenden mögliche Vorbilder und Inspirationsquellen der Kleinplastik analysiert werden. Permoser verarbeitete in seinen Werken Einflüsse aus unterschiedlichen Quellen. Teilweise orientierte er sich an Künstlern, mit denen er zusammengearbeitet hatte, wie Giovanni Battista Foggini (1652–1725). Eike Schmidt stellte fest, dass Permoser während seines langen Italienaufenthaltes von ca. 1677 bis 1690 mit diesem Künstler in Italien zusammengearbeitet hatte und beide sich gegenseitig inspiriert haben könnten.[157] Die Art, wie Herkules seinen rechten Arm vor der Brust hält und mit dem geneigten Kopf den Blick zu Omphale empor richtet, hat große Ähnlichkeit mit einer etwa zeitgleich zu Permosers Elfenbeinfiguren gefertigten Bronzegruppe von Foggini und lässt diese Vermutung möglich erscheinen.[158] Die kleine Bronze lässt aber auch deutliche Bezüge zum Laokoon erkennen und so scheint hier auch ein Beleg für die vielfältige Verwendbarkeit des Laokoons als „universale Pathosformel", wie Schmälzle es beschreibt, zu sein.[159] Ehemals aus der Sammlung Farnese stammend, ist im Nationalmuseum Neapel eine Marmorgruppe aus dem 1. Jahrhundert vor Christus erhalten, die Omphale und Herkules nebeneinander stehend darstellt.[160] Das Standmotiv Omphales ist sehr ähnlich der Elfenbeinfigur. Ein großer Unterschied ist jedoch neben der Tatsache, dass beide stehen, dass Herkules hier in ein zartes Frauengewand gekleidet ist. Permoser könnte vermutlich auch diese Gruppe in seiner Italienzeit gesehen haben, zumindest ist diese Gruppe ein Beleg für die Beliebtheit und das kontinuierliche Interesse an der Thematik.

157 Vgl.: Eike D. Schmidt: Das Elfenbein der Medici. Bildhauerarbeiten für den Florentiner Hof von Giovanni Antonio Gualterio, dem Furienmeister, Leonhard Kern, Johann Balthasar Stockamer, Melchior Barthel, Lorenz Rues, Francis van Bossuit, Balthasar Griessmann und Balthasar Permoser, München 2012, S. 207 und S. 214.

158 Giovanni Battista Foggini: Herkules und Iole, um 1700, Bronze, H: 38 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A.9–1956.

159 Vgl.: Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 194.

160 Unbekannt: Herkules und Omphale, 1. Jh. v. Chr. Marmor, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Neapel, Inv.-Nr. 6406.

Das Material Elfenbein ist auch für die Darstellung starker Affekte gut geeignet, wie Beispielwerke schon seit Beginn der Frühen Neuzeit zeigen. Die Elfenbeinfigur eines Schreienden, „Furie auf sprengendem Pferd“ des sogenannten Furienmeisters, der mit ähnlicher Armhaltung und weit aufgerissenem Mund auf einem Pferd sitzt, erinnert an die Position des Herkules.[161] Sowohl das Vorbild des Laokoons als auch die Bronzefigur des Lazarus von Adriaen de Vries (1545/56–1626) von 1615 sind in der Oberkörperhaltung, der Kopfhaltung und den übereinandergeschlagenen Beinen des Herkules von Permoser erkennbar.[162] Die Gruppe aus Elfenbein zeigt, dass bei einer verhältnismäßig kleinen Größe einer Figurengruppe ebenfalls eine monumentale Wirkung erzielt werden kann, wenn vom Künstler an der Großplastik entlehnte Gestaltungsmittel angewendet werden. Einige Künstler, wie beispielsweise Johann Christian Ludwig Lücke (um 1703–1780), arbeiteten zunächst mit dem Material Elfenbein und experimentierten mit Farbstaffagen auf Elfenbeinstatuetten. Lücke demonstrierte in seinen Elfenbeinarbeiten auch die detaillierte Affektdarstellung und in seinem Werk *Allegorie der Verdammnis in der Hölle* ist ebenfalls das Gesicht des Laokoons als Vorbild auszumachen.

So wurden neuartige Gestaltungsmöglichkeiten getestet, die in ihrer späteren Anwendung auf Porzellanfiguren übertragen wurden und eine lebendige, für das staffierte Porzellan charakteristische Wirkung entfalteten.[163]

Für die Porzellanfiguren *Herkules und Omphale* ist Permosers Einfluss erkennbar, obwohl er selbst nicht in Porzellan arbeitete.[164] Seine Kleinplastiken beeinflussten allerdings andere Künstler, die in verschiedenen Materialien der Kleinplastik ausgebildet worden waren und dann zum Porzellan wechselten. Ein berühmtes Beispiel

161 Furienmeister: Furie auf sprengendem Pferd, um 1610, Elfenbein, Holz, Bein, Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung. Dieses Sitzmotiv wird auch häufig in Adaptionen der Laokoon-Gruppe ausfindig gemacht, beispielsweise in einer Bleigussfigur mit der Darstellung des Heiligen Hieronymus (oder Hiob) von Bartolomeo Ammannati oder Baccio Bandinelli aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Vgl.: Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 40.

162 Ebd., S. 40; und: Björn R. Kommer (Hrsg.): Adriaen de Vries 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm (Kat. Ausst. Augsburg, Maximilianmuseum), Heidelberg 2000, S. 281.

163 Vgl.: Kappel 2017a, S. 173. Johann Christian Ludwig Lücke war in Dresden zum Elfenbeinkünstler und Bildhauer ausgebildet worden und arbeitete unter anderem als Modelleur in der Meißener und später Wiener Porzellanmanufaktur. Vgl.: Jutta Kappel: Johann Christoph Ludwig Lücke, in: AKL, Bd. 85: Linstow – Luns, Berlin u. a. 2015, S. 461 f.

164 Vgl.: Asche 1978, S. 108; und: Siegfried Asche: Bemerkungen zu Balthasar Permoser, in: Jörg Rasmussen (Hrsg.): Barockplastik in Norddeutschland (Kat. Ausst. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe) Mainz 1977, S. 183–196, hier S. 191.

ist Kaendler.[165] Dieser war als junger Bildhauer unter Johann Benjamin Thomae (1682–1751), einem Schüler Permosers, tätig und hatte bei der Einrichtung des Grünen Gewölbes mitgearbeitet. Später konnte er seine dadurch erlangten Kenntnisse und Erfahrungen als Modellmeister der Meißener Manufaktur weiterentwickeln.[166] Permosers Werke sind durch seine Schüler und deren Schüler durch das Übertragen allegorischer und antikischer Themen und Motive, wie Permoser sie verwendete, in die klassizistisch-antikisierende Mode in der Mitte des 18. Jahrhunderts übertragen worden. Permosers Figuren boten ein breites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten an. Asche schreibt manchen Figuren ein stilles, passives Stimmungsbild zu. Das Festhalten des flüchtigen Augenblickes sei kennzeichnend für die Arbeit Permosers gewesen. Andere Figuren wiederum, wie die aktiven, lebendig gestalteten Figuren Permosers, würden als Vorbilder gut zu der Entwicklung passen, die Porzellanfiguren von der allegorischen figürlichen Darstellung hin zum erzählenden Genre nahmen.[167] An dieser Stelle wird deutlich, dass der von Asche beschriebene flüchtige Augenblick der Darstellung in Permosers Figuren auch zu dem von Lessing bezeichneten „fruchtbaren Moment“ passt. Das gedankliche Weiterspinnen der Handlung wird sowohl von Elfenbein- als auch Porzellanfiguren angeregt. So wird die Vorbildschaft der Figuren von Permoser auch auf dieser Ebene nachvollziehbar, da die gestalterischen Mittel und die Komposition der Figuren auch fast einhundert Jahre später noch aussagekräftig sind und von Seiten der Porzellanmodelleure angewendet werden können und vom Betrachter „gelesen“ und verstanden werden.

Die Porzellanausführung der Herkules-und-Omphale-Gruppe wird Luplau zugeschrieben. Luplau fertigte neben eigenen Entwürfen besonders Kopien nach Model-

165 Vgl.: Ulrich Pietsch: Kaendler, Johann Joachim, in: AKL, Bd. 79: Jurgens – Kelder, Berlin u. a. 2013, S. 83 f.

166 Vgl.: Sigalas 2020, S. 40–55, S. 46; und: Kappel 2017a, S. 163. Kaendler hatte Herkules und Omphale in einer Serie von mythologischen Paaren in Gestalt von Kindern modelliert, deren Entwurf in die Zeit von 1755 bis 1762 datiert wird, Formnummer 2577. Vgl.: Herzog 2012, S. 145. Eine weitere Gruppe mit dem selben Thema ist unter den Formnummern 2927 (Herkules) und 2932 (Omphale) bekannt. Vgl.: Herzog 2012, S. 171. Diese Gruppe besteht zwar aus erwachsenen Personen und einem Cupido, lässt aber nicht die Elfenbeingruppe von Permoser als direktes Vorbild erkennen.

167 Vgl.: Asche 1978, S. 108 f, und: Asche 1977, S. 188–191. Asche schreibt dazu: „Die Entwicklung zum Idyll läuft neben Werken des noch pathetisch gespannten Barock. Sie ist das Ergebnis des gesamten Elfenbeinwerks und der kleinen Holzschnitzerei Permosers. Daß sich von hier aus tatsächlich ein Vorgriff ins Rokoko vollzieht, ist stilistisch, aber auch in einer sehr späten Anerkennung und Übernahme seiner Werke erweisbar.“ Asche 1977, S. 191.

len aus Meißen, wo Kaendler Modellmeister war, und suchte Vorlagen in kleinplastischen Werken des damaligen Braunschweiger Kunstkabinetts.[168] In Braunschweig war die Gipsabgusssammlung des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts von Beginn an für Studienzwecke zugänglich.[169] Herzog Carl I. hatte in Auftrag gegeben, dass Nachbildungen der Statuetten der *Vier Jahreszeiten* von Permoser in Porzellan ausgeführt werden sollten, was einerseits aufschlussreich ist für die Rekonstruktion der künstlerischen Anregungen und Vorbildersammlungen; andererseits kann darin ein Beleg für die Übertragbarkeit von Permosers Figurenstil in das Material Porzellan gesehen werden.[170] In diesem Rahmen könnte auch der Auftrag für die Herstellung der Herkules-und-Omphale-Gruppe in Porzellan erteilt worden sein: Wie weiter oben aufgeführt, belegte Marth, dass die Berliner Elfenbeingruppe ursprünglich im Besitz der Braunschweiger Sammlung gewesen war. Diese wurde als Vorlage für die Porzellanfassung bewiesen und so ist die Auftragslage für die Porzellanfassung zu rekonstruieren.

Das Nachmodellieren von bekannten Figuren aus herzoglichen Sammlungen zeigt noch einen anderen Aspekt, nämlich den Weg der Wissensverbreitung im aufklärerischen Sinne, was in der Intention des Braunschweiger Collegium Carolinum lag, einem Kreis Gelehrter, zu denen auch Lessing zählte.[171] Auf diesen Kreis wird in einem späteren Abschnitt dieser Arbeit noch näher eingegangen werden.

2.4.1 Die Gestaltungsprinzipien der Porzellanfigur und Elfenbeinstatuette

Bei der Betrachtung der Vorbilder ist auch die Frage interessant, wie die Gestaltung der Rückseiten sich einerseits an den Vorlagen orientierten und sich andererseits auf die zukünftige Verwendung und Aufstellung der Kleinplastik ausrichtete.

Die Rückseite der Elfenbeingruppe im Berliner Kunstgewerbemuseum macht eine im Lauf der Zeit veränderte Verwendungs- bzw. Präsentationsweise erkennbar (Abb. 7). Die Rückseiten des Cupidos und Herkules sind vollplastisch ausgearbeitet

168 Vgl.: Unbekannt 1929, S. 474.
169 Vgl.: Seiler 2008, S. 62; und: Alfred Walz: Kaiserserien und Herzogsbildnisse, in: Kat. Ausst. Braunschweig 2008, S. 71–82, hier S. 78.
170 Vgl.: Kat. Ausst. Hamburg 1977, Kat. Nr. 185–188, S. 494.
171 Vgl.: Wolff Metternich/Meinz 2004, Bd. 1, S. 109.

und lassen keinen Unterschied in der Qualität im Vergleich zur Vorderseite erkennen. Lediglich der Sockel von Herkules lässt starke Spuren von nachträglicher Bearbeitung erkennen. Die Figur der Omphale scheint ursprünglich deutlich vollplastischer gestaltet gewesen zu sein. Reste detaillierter Grasgestaltung am Sockel und noch bis zu dem Nackenbereich reichende Restpartien der Haare und des Löwenfells sind erkennbar. Eine abrupte Schnittfläche am gesamten Rückenbereich beginnt im Schulterbereich und reicht bis zur Standfläche. Ihre Positionierung zu Herkules scheint nachträglich verändert worden zu sein, was auch der deutliche Spalt im Übergang der beiden Sockelabschnitte von Omphale und Herkules belegt (Abb. 7). Eventuell waren die Figuren sogar eine Weile getrennt voneinander aufgestellt worden und erst später wieder als zueinander gehörig erkannt worden. Hieran lässt sich eine veränderte Aufstellungsgeschichte der Gruppe erkennen. Das Bohrloch lässt sogar vermuten, dass die Gruppe, oder auch nur Omphale und Cupido, zeitweilig an einer Wandhalterung oder einer ähnlichen flachen Wandfläche befestigt gewesen sein muss. Eine Betrachtung der Rückseite war von diesem Moment an vermutlich nicht mehr geplant und so die Handhabung der Figur als ein Kabinettstück, das in die Hand genommen und von allen Seiten betrachtet werden sollte, nicht mehr beabsichtigt. Eventuell war dieser Schritt im Zuge eines Standortwechsels vollzogen worden, als die Figur an einen deutlich öffentlicheren Ort verbracht wurde und kein direkter Kontakt mehr mit dem Betrachter vorgesehen war. Hier lässt sich eine materialspezifische Eigenschaft des auch nach Fertigstellung des Kunstwerkes noch veränderbaren Werkstoffes erkennen. Je nach Funktions- und Standortwechsel konnte an der Elfenbeinstatuette noch etwas Material entfernt werden, Veränderungen waren jedoch irreversibel und stellten einen Eingriff in die ästhetische Wirkung des Materials dar. Ergänzungen in späterer Zeit sind möglich, aber schwierig und meist nur durch weitere Bohrungen am Objekt zu montieren. Wenn man den handwerklichen Hintergrund von Permoser bedenkt, der als Bildhauer großplastische Werke und Monumentalskulpturen schuf, kann man davon ausgehen, dass er sich der Wirkung einer unbearbeiteten Rückseite voll bewusst war. Durch die ehemals vollplastische Ausarbeitung dieser Elfenbeingruppe war die ursprüngliche Auftragslage vermutlich für einen Aufstellungsort gedacht, an dem die Gruppe eine hauptsächliche Schauseite zeigen sollte, aber gedreht und gewendet werden konnte und so auch eine ansprechende Rückseite haben musste.

Die Herkules-und-Omphale-Gruppe aus der Sammlung der Eremitage in St. Petersburg zeigt eine vollständig und vollplastisch ausgearbeitete Rückseite und offenbart, wie detailliert Permoser auch an die Rückenpartien der Figuren gedacht hatte:

Die Sockelrückseite, die Rücken, Hinterköpfe und der Mantelwurf Omphales sind vollständig durchgestaltet. Die Werke, die von vornherein als Nischenfiguren geplant waren, wurden sowohl in der Groß- als auch Kleinplastik auf der Rückseite wesentlich reduzierter gestaltet. Auch die St.-Petersburger-Figur zeigt eine klare Schauseite, ist aber für eine Betrachtung von allen Seiten gedacht.

Anders ist die Lage bei Porzellanfiguren. Schon durch die Materialeigenschaft ist die Formgebung der Figur nach dem finalen Brand abgeschlossen und kann nicht mehr durch Materialreduktion oder -ergänzung verändert werden. Auch die Positionierung der Figuren in einer Gruppe (sofern sie auf einem gemeinsamen Sockel sind) zueinander ist nicht mehr zu verändern. Lediglich die Wirkung des Materials und der Figuren kann durch Bemalung beeinflusst werden. Die Funktion und der Aufstellungsort müssen bei Porzellanfiguren im Vorfeld klarer definiert werden: Soll die Figur als Tafelaufsatz dienen und so von allen Seiten durchgestaltet sein und auch in der Konstellation mit anderen Figuren harmonieren? Oder ist durch das dargestellte Thema die Gruppe eher als geschlossene Einheit zu verstehen und ihr zugedachter Platz tendenziell ein Ort, an dem die Gruppe alleine wirkt? Die Porzellangruppe lässt als Vorbild die Berliner Elfenbeingruppe nur von der Vorderseite rückschließen, ein Vergleich der Rückseiten fällt durch die nachträgliche Veränderung der Gruppe von Permoser unbefriedigend aus.

Weitere Vergleichsmöglichkeiten für die Gestaltungsprinzipien von Groß- und Kleinplastik bzw. Skulpturen und Porzellanfiguren, sind beispielsweise bei Figuren der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin zu finden. Die Modelleure suchten sowohl in den königlichen Sammlungen als auch in der näheren Umgebung im öffentlichen Raum nach Inspiration und Vorlagenmaterial, was sie für ihre Gestaltung der Porzellanfiguren anwenden konnten. Dabei ist in vielen Fälle eine Mischung von traditionellen oder altbekannten Formgebungen und Figurentypen wie des Laokoons und zeitgenössischen Bildwerken zu erkennen. Das *Reiterstandbild des Großen Kurfürsten* (Abb. 10) von Andreas Schlüter (1634–1714) lieferte Heim zufolge beispielsweise rekonstruierbare Anregungen für den Berliner Modelleur Wilhelm Christian Meyer (1726–1786).[172]

172 Meyer verstand es, der Physiognomie seiner Porzellanfiguren in der KPM Berlin eine deutliche Lebensnähe zu verleihen. Plastizität und Ausdruckskraft der Werke belegen seine bildhauerischen Fähigkeiten und dass es möglich war, künstlerische Errungenschaften der Großplastik auf die Kleinplastik zu übertragen. Auch andersherum war der Einfluss möglich: Dorothee Heim stellt fest, dass Meyer formale Elemente, die er als Bildhauer an einigen Porzellangruppen

Abb.: 10 Andreas Schlüter: Das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, um 1700, Bronze, H: 560 cm mit Sockel, Ehrenhof Schloss Charlottenburg, Berlin, ohne Inv.-Nr. Foto: CC BY 2.5 (https://creativecommons.org/licenses/by/2.5/deed.de): © Photograph by Norbert Aepli, Switzerland, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schloss_Charlottenburg_2005_285.JPG?uselang=de <11.2.2024>.

Im Jahr 1709 wurden am Denkmal vier angekettete Sklaven aus Bronze installiert. In der Figur des jungen Gefesselten, der rechts unterhalb des Pferdekopfes sitzt, ist ein Vorbild für eine Porzellanfigur Meyers aus der *Trophäengruppe* vom Tafelaufsatz für Katharina II. aus dem Jahr 1770/71 erkennbar.[173] Die Positionierung der Beine, die Torsion des Oberkörpers und die Gestik der erhobenen Arme erinnern stark an die Bronzefigur Schlüters und an die Laokoon-Gruppe.[174] Für den Modelleur W. C. Meyer stellt Heim fest, dass er in der Wahl seiner plastischen Vorbilder darauf achtete, dass diese mit ihren hohen Qualitätsanforderungen der Großplastik auch

erprobt hatte, Jahre später auf großplastische Werke projizierte. Vgl.: So z. B. an der Gruppe Aeneas und Anchises, Heim 2016, S. 240.

173 Wilhelm Christian Meyer, KPM Berlin: Porzellanfigur aus der Trophäengruppe vom Tafelaufsatz für Katharina II., 1770/71, Porzellan polychrom bemalt, St. Petersburg, Eremitage, siehe Heim S. 166, Ab. 137.

174 Vgl.: Heim 2016, S. 166 f.

in kleinplastische Konzeptionen transformierbar waren.[175] Eine solche erfolgreiche Transformation ist ebenso in der Fürstenberger Porzellangruppe *Herkules und Omphale* des Modelleurs Luplau erkennbar (Abb. 6 und 8).

Die unbemalte Porzellanausführung erinnert durch ihre Glasur und die damit ermöglichten Lichtreflexe an polierte Marmoroberflächen (Abb. 6). Die Glasur überdeckt aber auch feinste ausgearbeitete Details und lässt die Arbeit etwas gröber wirken. Durch die Möglichkeit des seriellen Fertigungsverfahrens sind mehr Objekte für interessierte Sammler verfügbar. Es können aber auch von derselben Figurengruppe sowohl bemalte als auch unbemalte Ausführungen hergestellt werden, je nach Wunsch und Interesse des Kunden. Allerdings verlieren die Konturen durch jede Ausformung an Schärfe. Gerade diese feinsten Ausarbeitungen machen die Elfenbeingruppen reizvoll und ermöglichen eine Gegenüberstellung von Groß- und Kleinplastik und zu Marmorskulpturen. Bei jeder Elfenbeingruppe ist durch die individuelle Schnitzarbeit ein Unikat entstanden. Eventuelle Schwächen des unbemalten Porzellans, die zu einer etwas plumpen oder massiven Wirkung führen, werden jedoch durch die Möglichkeit der Bemalung des Porzellans ausgeglichen. In diesem Kontext muss erwähnt werden, dass die Malerabteilungen der Manufakturen unabhängig von den Modelleuren arbeiteten und nicht direkt von diesen beauftragt oder beeinflusst wurden. Für manche Modelleure wie Kaendler wird jedoch vermutet, dass er manchmal deutliche Vorgaben für eine bestimmte Staffierung formulierte.[176]

Das zarte Inkarnat der Porzellanfiguren (Abb. 8), die Farbschattierungen der Flügel, des Fells und der Erd- und Gesteinsschichten auf dem Sockel verleihen der Gruppe eine lebendige und zugleich fragile Wirkung. Farbfassungen auf Elfenbein wurden zwar auch verwendet und ihre Wirkung auf unterschiedliche Weise erprobt, diese sind aber materialbedingt von deutlich kürzerer Haltbarkeit und matterer Erscheinung. Hier tritt der klare Vorteil des Porzellans zutage: Die farbigen Glasuren

175 Er suchte Vorbilder in den unterschiedlichen Kunstlandschaften und -richtungen, ohne landesspezifische Stilauffassungen oder spezielle Stilepochen zu favorisieren. Da seine Aufmerksamkeit dem gestalterischen Potenzial seiner Vorbilder galt, modifizierte er bedarfsweise das Sujet. Vgl.: Heim 2016, S. 168.

176 Für Kaendlers Figuren wurde von Meredith Chilton nachgewiesen, dass er in manche seiner Porzellanfiguren feine Linien ritzte, um sicher zu gehen, dass die Maler bestimmte, von Kaendler explizit gewünschte, Muster auch verwirklichten. Die Maler erhielten so eine Art Arbeitsanweisung. Hier wird deutlich, dass verschiedene Fertigungsschritte und somit auch Personen an einer Porzellanfigur mitwirkten und Einfluss auf das Erscheinungsbild der Figur hatten. Vgl.: Chilton 2001, S. 189.

verlieren auch über lange Zeiträume und im direkten haptischen Kontakt mit dem Sammler nichts von ihrer Qualität und Strahlkraft. Porzellanfiguren sind gegenüber Lichteinstrahlung, Säure, beispielsweise durch den leicht niedrigen pH-Wert der Haut, wenn ein Objekt in die Hand genommen wird, und klimatischen Schwankungen vergleichsweise unempfindlich. Elfenbein hingegen reagiert sensibel auf Klimawechsel und UV-Lichtreduzierung. Auch die Farbfassung auf Elfenbein wird durch Berührung über längere Zeiträume abgetragen. Beide Materialien sind zwar zerbrechlich, aber Porzellan ist durch die serielle Produktionsmöglichkeit leichter zu ersetzen. Durch ihre mehrfachen materialbedingten Vorzüge sind Porzellanfiguren für Sammler im Laufe der Zeit immer attraktiver geworden. Dadurch konnten sie breitgefächerte Interessentenkreise erreichen und in unterschiedliche Lebensräume integriert werden.

2.4.2 Aufstellungsorte und Sammler

Der Besitz von Bronze-, Gips- oder Porzellanausformungen nach antiken Marmorbildwerken oder seltener auch Bronzebildwerken in Originalgröße diente der Repräsentation von Macht und finanzieller Potenz. Sie demonstrieren darüber hinaus auch einen Bildungsanspruch und die Partizipation an aktuellen Bildungsdiskursen, wie auch die Teilnahme an aktuellen Theater- und Literaturveranstaltungen.[177] Die Nachformungen in Porzellan nach den kleinen Elfenbeingruppen von Permoser sind ebenfalls Ausdruck dieses Bildungsanspruchs und dem Wunsch etwas zu besitzen, was auch in fürstlichem Ambiente anzutreffen ist. Sowohl der Aspekt der Wissensverbreitung als auch ein gewisser kosmopolitischer Lebenswandel können sich durch das Aufstellen kleiner Repliken zeigen lassen, wenn der Besitzer über Geschichte und originalen Aufstellungsort einer Plastik Auskunft geben kann.[178]

177 Ein gewisser Aneignungsprozess eines aus den fürstlichen Sammlungen, Parks und Gärten bekannten Skulpturen- und Motivrepertoires ist damit in der Platzierung miniaturisierter Denkmäler, respektive Skulpturen in den Häusern eines breiten Interessenten- und Abnehmerkreises festzustellen. Dies zeugt unter anderem von dem Erfolg von Aufklärung, Wissensverbreitung aber auch Geschmacksverbreitung beispielsweise durch Akademien. Vgl.: North 2003, S. 146 und S. 218.

178 Ein interessierter Sammler konnte sich in eine Folge von hochrangigen Kunstsammlern und -mäzenen einreihen, wenn er Stücke seiner Sammlung mit einer bedeutsamen Herkunftsgeschichte präsentieren konnte. Dazu gehörte womöglich auch der Bericht über die Atmosphäre

Bildungsreisen waren für finanziell gut gestellte Adelige und Bildungsbürger ein Teil der Ausbildung für den männlichen Nachwuchs. Das Reisen entwickelte sich speziell nach der Mitte des 18. Jahrhunderts auch für die Bildungsbürger zu einem selbstverständlichen Teil der bürgerlich-städtischen Erziehung.[179] Auf diesen Reisen wurden auch viele Kunstwerke in situ betrachtet. Ein Beispiel für einen zwar als repräsentativen Ort etwas ungewöhnlichen, aber einen wirkungsvollen Auftritt garantierenden Platz, war das Brühlsche Theater in Dresden. Graf von Brühl hatte dort sein Naturalienkabinett untergebracht, zu dem auch seine Elfenbeinsammlung gehörte, die in Konkurrenz zu der königlichen Sammlung treten sollte.[180] Im Vorraum des Theaters, in dem seit 1754 mit einem vollen Spielplan regelmäßige Theateraufführungen stattfanden, konnten nun die Besucher die imposante Elfenbein-Sammlung des Grafen bewundern.[181] Die kleinen weiß schimmernden Elfenbeinstatuetten waren in 28 Vitrinen und Schränken platziert und auf diese Weise der Bewunderung eines kunst- und kulturinteressierten Publikums zugänglich.[182] Vor und nach den Theateraufführungen konnten die Statuetten bewundert werden, die in ihrem Themen-

an den Ausstellungsplätzen beispielsweise berühmter Antiken, wozu auch die Beleuchtung gehörte. Dieser Aspekt wurde bereits von Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts thematisiert und das Vergnügen der nächtlichen Fackelbetrachtung von Antiken wurde von verschiedenen Autoren diskutiert: Der Schweizer Johann Heinrich Meyer (1760–1832) hatte in einem Aufsatz über die nächtliche Betrachtung der Statuen bei Fackelschein und der eigentümlichen Stimmung währenddessen berichtet. Dieser Aufsatz wurde von Goethe in seiner Italienischen Reise von 1787 publiziert. Vgl.: Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, 33 Bde., hrsg. von Karl Richter u. a., München 1985–1998, Bd. 15: Italienische Reise, hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Miller, München 1992, S. 523–525. J. H. Meyer berichtet darin, dass es in Rom sehr in Mode war, die römischen Museen nachts im Dunkeln zu durchstreifen und die Statuen nur mit dem Schein einer Wachsfackel zu beleuchten. Vorteile dieser Betrachtung sah J. H. Meyer darin, dass die Statuen durch die ansonsten dunkle Umgebung stärker in den Fokus des Betrachters rückten und das ganze Umfeld ausgeblendet werden konnte. Das Fackellicht würde feine Nuancen unterstreichen, Schatten und Faltenwürfe würden besser hervorgehoben und störende Reflektionen von Tageslicht an glänzend polierten Statuen würden vermieden. Die Betrachtung bei Fackellicht ließe eine andere Wahrnehmung und Erkenntnis zu, als es die Statuen bei Tageslicht ermöglichen, da sie teilweise an außerordentlich unvorteilhaften Standorten aufgestellt waren und im falschen Licht einen anderen Eindruck hinterließen. Vgl.: Goethe – Richter u. a. 1985–1998, Bd. 15, S. 524 f.

179 Vgl.: Faulstich 2002, S. 15.

180 Vgl.: Kappel 2017a, S. 372 f.

181 Vgl.: Ebd., S. 373.

182 Vgl.: Jutta Kappel: „An aus Elffenbein gemachten Stücken“. Zwei Werke von Melchior Barthel aus der Sammlung des Grafen Heinrich von Brühl, in: Dresdener Kunstblätter 58/2 (2014), S. 28–35, hier S. 29.

spektrum teilweise ähnliche Szenen und Motive in bühnenähnlicher Inszenierung darstellten wie in der zuvor besuchten Aufführung auf großer Bühne.

Die Leser kunsttheoretischer Schriften wünschten die antiken Vorlagen, wie sie diese von ihren Bildungsreisen kannten oder wie sie beispielsweise in den Texten Lessings beschrieben wurden, neben Abbildungen in Kupferstichen und Druckvorlagen, auch in plastischer Nachformung zu betrachten, selbst zu besitzen und im doppelten Wortsinn begreifen zu können.[183] So war eine Verbreitung von Bildung und eine erzieherische Wirkung zum „guten Geschmack" der Zeit möglich. Das Studium der Antiken, erst recht der Originale, war nur sehr beschränkt und nicht für jedermann realisierbar. Der Wunsch einer breiteren Verfügbarkeit wurde von verschiedenen Gelehrten geäußert, beispielsweise in Johann Georg Sulzers (1720–1779) Aufsatz zur allgemeinen Theorie der schönen Künste:

> „Der Gelehrte kann mit mäßigen Unkosten die wichtigsten Werke der Gelehrsamkeit in sein Cabinet, und der Künstler eben so, das vornehmste der bildenden Künste in seine Werkstelle zusammen bringen. Durch die Abgüsse werden die Schranken, in welchen die vornehmsten Werke bildender Künste eingeschlossen gewesen, weggerückt, und Rom kann dadurch in allen Ländern zugleich seyn."[184]

183 Ähnlich wie bei Bronzestatuetten ist der Unikatstatus einer Porzellanfigur oft nicht gegeben, da durch das Herstellungsverfahren über Modellformen, aus denen mehrere Ausformungen gemacht werden können, eine gewisse Serienproduktion möglich ist. Der Unikatstatus steht aber häufig nicht im Vordergrund, sondern der Repräsentationsstatus. Einige herausragende Porzellangruppen waren hingegen ganz gezielt nur für einen Auftraggeber und für einen besonderen Anlass gefertigt worden. Bei Bronzefiguren sind künstlerischer Entwurf und handwerkliche Ausführung zwei getrennte Prozesse, das heißt sie können von verschiedenen Künstlern bzw. Handwerkern ausgeführt werden und eine klare Händescheidung ist erschwert. Jedem Auftraggeber war bewusst, dass es sich um eine Gemeinschaftsproduktion der Mitarbeiter einer Künstlerwerkstatt handelte. Vgl.: Edgar Lein: Bronzestatuetten und das Problem der Vervielfältigung von Skulpturen, in: Magdalena Bushart/Henrike Haug (Hrsg.): formlos – formbar. Bronze als künstlerisches Material, Köln 2016, S. 57–77; und: Norberto Gramaccini: Die Aura der Reproduzierbarkeit. Zum Aufkommen der Bronzestatuetten und des Kupferstichs im 15. Jahrhundert, in: Peter C. Bol/Heike Richter (Hrsg.): Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit, Festschrift für Herbert Beck, Petersberg 2006, S. 57–64; und: Sigalas 2020, S. 42.

184 Johann Georg Sulzer: Abgüsse, in: (ders.) Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt, 2 Bde., Leipzig 1792, Bd. 1, S. 6.

Sulzer forderte, dass die Besitzer der besten Originalwerke die Herstellung der Abgüsse stärker fördern und unterstützen sollten, um die Möglichkeit der Bildung vor den Antiken zu gewährleisten. Jede Akademie der zeichnenden Künste sollte eine möglichst vollständige Sammlung der besten Werke besitzen können, aber leider würde dieses Unterfangen nur zu oft verhindert, und sogar die mächtigsten und angesehensten Männer wie Friedrich II. von Preußen und Ludwig XIV. von Frankreich müssten ihr Vermögen und ihre hohe Stellung dazu anwenden, um nur an einige bedeutende Abgüsse von Antiken aus Rom zu gelangen.[185] Nun boten kleinplastische Nachbildungen in Gips die Möglichkeit, die Bestände verschiedener Sammlungen zu betrachten. Darüber hinaus boten Nachbildungen in Biskuitporzellan nicht nur eine starke optische Ähnlichkeit zu Gips, sondern auch eine längere Haltbarkeit. Diese Nachfrage nach populären Werken der Antike wurde von den Porzellanmanufakturen gezielt bedient.[186] Für die Porzellanmanufakturen, zum Beispiel in Fürstenberg oder Wien, war es durchaus üblich, in den Modellierstuben bekannte Kleinbronzen in Porzellan zu kopieren.[187] Auch Großplastiken, die aus dem öffentlichen Raum bekannt waren und auf Bildungsreisen, wie beispielsweise nach Italien, zu besichtigen waren, wurden nachgeformt. Die Werke der Hofbildhauer der Medicis waren auch in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert begehrt, gelangten aber meist nur als Kleinbronzen in Form diplomatischer Geschenke in die Sammlungen der Höfe im Norden.[188] Spe-

185 Vgl.: Sulzer 1792, Bd. 1, S. 6.

186 Durch die enge Verbindung der Künstler der Porzellanmanufaktur und dem kulturellen Leben in Braunschweig, beispielsweise dem Collegium Carolinum und der Tätigkeit Lessings als Bibliothekar der Wolfenbütteler Bibliothek, wurden einerseits Kupferstiche aus der Bibliothek und dem herzoglichen Kunstkabinett als Vorlagen verwendet. Andererseits fand so auch eine gewisse Illustration zu Lessings kunstkritischen Werken statt. Vgl.: Wolff Metternich 1981, S. 64 f.

187 Vgl.: Folnesics/Braun 1907, S. 171.

188 Einige Künstler wurden auch aufgefordert, als Belege ihres Könnens, im Rahmen einer Auftragsvergabe Kopien weithin bekannter Werke anzufertigen, beispielsweise erhielt diesen Auftrag der Giambologna-Schüler Hubert Gerhard. Er fertigte eine Kleinbronze einer Herkulesgruppe an, diese blieb seit ihrer Fertigstellung in Wien in den habsburgischen Sammlungen und konnte als Vorbild oder Anregung für dortige Porzellanmodelleure gedient haben. Hubert Gerhard wurde von Kaiser Rudolph II. beauftragt eine Kleinbronze als Zeugnis seines Könnens mit freier Themenwahl zu schaffen. Er wählte die Darstellung von Herkules, Nessus und Deianeira. Hubert Gerhard: Herkules, Nessus und Deianeira, vor 1602, Bronze, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. Kunstkammer, 5979. Der Giambologna-Schüler Adriaen de Vries wurde von Kaiser Rudolph II. im Jahr 1589 an den Prager Hof berufen und schuf ebenfalls um 1604 eine Kleinbronze mit dem selben Thema. Siehe: Adriaen de Vries: Herkules, Nessus und Deianeira, 1603–1608, Bronze, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. OA 5424. Die Ähnlichkeit der Kompositionen könnte einerseits auf die Ausbildung beim selben Lehrer zurückzuführen sein, andererseits

ziell im Kontext von fürstlichen Sammlungen waren Herkulesdarstellungen beliebt. Auffällig ist daher die häufige Verwendung des Herkules-Themas in verschiedenen Manufakturen, die in engem Kontakt zu fürstlichen Kunstsammlungen standen.[189] Die Herkulesikonographie war ein beliebter Topos der Herrscherverehrung. Beispielsweise hatte Permoser für den Großen Garten der Dresdener Residenz Großskulpturen zur Herkulessage auf die Apotheose Johann Georg III. und August des Starken angefertigt.[190] Auch an der Akademie in Wien war innerhalb der Habsburger Herrscherverehrung die Herkulessage populär. Manche Figuren aus der Herkulesserie der Wiener Porzellanmanufaktur wirken materialunspezifisch angelegt und lassen direkte Vergleiche in anderen Materialien wie Terrakotta, Bronze oder Elfenbein finden.[191] Sie weisen darauf hin, dass sie teilweise Nachbildungen von Bozzetti zu italienischen Kleinbronzen oder Großbronzen waren. Auch Gipsabgüsse von Terrakotten, die dann wiederum als dreidimensionale Vorlagen für Porzellangruppen dienten, sind für die Frühzeit der Wiener Manufaktur nachgewiesen.[192] Ein Beispiel für einen Künstler aus Wien ist Johann Joseph Niedermayer (1710–1784). Er war zunächst als Zeichenlehrer an der Wiener Akademie tätig. Vermutlich waren seine Modelle der Herkulestaten in Porzellan als Einführungsarbeiten an der Wiener Porzellanmanufaktur gedacht gewesen. Seine Herkules-und-Antäus-Gruppe weist eine Besonderheit in Porzellanfiguren auf: Er versah sie mit seinem Namen. Dass er seine Gruppe an der Sockelkante

von einer Art Wettstreit um das Überbieten des Meisters oder Einhalten eines Kanons der Gestaltungsprinzipien für Dynamik und idealer Balance herrühren. Vgl.: Caroline Mang / Julia Strobl (2016, 28. März). Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600. Frühneuzeit-Info, DOI: https://doi.org/10.58079/os81.

189 Aus dem Nachlass der sächsischen Kurfürstin Maria Antonia ist überliefert, dass sie in ihrem Porzellankabinett eine kleine Gruppe aus der Meißener Reihe mythologischer Paare in Gestalt von Kindern besaß, die als Herkules und Omphale beschrieben wurden. Vgl.: Ingelore Menzhausen: In Porzellan verzaubert. Die Figuren Johann Joachim Kändlers in Meißen aus der Sammlung Pauls-Eisenbeiss Basel, Basel 1993, Specificatio, Anlage II, S. 217, und: Henning Prinz: Raumgestaltung im Taschenbergpalais zur Zeit Friedrich Christians und Maria Antonias, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Beiträge, Berichte, 18 (1986), S. 144–163, Anm. 142.

190 Vgl.: Asche 1977, S. 186.

191 Vgl.: Sladek 2007, S. 44. Ein Beispiel für die Verwendung ähnlicher Vorlagen in unterschiedlichen Materialien zeigen die Herkules-Darstellung mit dem Nemeischen Löwen von Georg Petel in einer Elfenbeinfigur von 1625 (Vgl.: Alfred Schädler: Barocke Elfenbeinplastik im Bayerischen Nationalmuseum, in: Alte und Moderne Kunst 17/122 (1972), S. 1–15, hier S. 2) einer Figur aus Elfenbein und Holz sowie einer Terrakottagruppe von Simon Troger. Folnesics und Braun weisen dazu noch auf die Existenz einer Ludwigsburger Fayence sowie Ludwigsburger Porzellangruppe mit derselben Thematik und Gestaltung hin. Vgl.: Folnesics/Braun 1907, S. 71.

192 Vgl.: Sladek 2007, S. 44.

mit seinem vollen Namenszug signierte, war zwar ungewöhnlich für einen Porzellanmodelleur, zeugt aber vom Selbstbewusstsein als Einzelkünstler und weist darauf hin, dass es dem Künstler wichtig war, mit diesem Werk in Verbindung gebracht zu werden. Dies war für ein Bewerbungsverfahren notwendig und für Bronzefiguren ebenfalls bekannt.[193] Diese Signierung eines Werkes und damit betonte Zuordnung zu einem Künstler ist auch bei der einen signierten Elfenbeingruppe von Permoser bemerkenswert. Ob die signierte Fassung als Vorbild für die weiteren Gruppen diente oder ihren künstlerischen Höhepunkt in einer Folge darstellt, wird in der Forschung unterschiedlich diskutiert und begründet, ohne sich auf eindeutige Quellen beziehen zu können.[194] Asche vermutet, dass Permoser nur die Werke signierte, die er als vollkommene und endgültige Fassungen ansah.[195] Schmidt sieht die signierte Fassung ohne Zweifel als die primäre an.[196]

Für welchen konkreten Anlass die Porzellangruppen geschaffen wurden, ist ebenso wie die Auftragslage der Elfenbeinstatuetten nicht zweifelsfrei nachzuvollziehen. Das Thema der Herkules-und-Omphale-Geschichte fand einerseits in höfischem Umfeld zur Herrscherverehrung sowie im Kontext von Hochzeiten Verwendung.[197] Auch der Zusammenhang mit Hochzeitsgeschenken und der Ausstattung von Räumen mit diesem Bezug, wie Brautgemächern, sind rekonstruierbar.[198] Für die verschiedenen Ausführungen der Elfenbeingruppen wird eine Verwendung als Gastgeschenke anlässlich der Eheschließung August des Starken mit Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth (1671–1727) im Jahr 1693 zwar vermutet, Quellen dafür sind aber nicht eindeutig.[199] Das Hochzeitsdatum ist zwar zu belegen, jedoch stehen zahlreiche Datierungsversuche der Elfenbeingruppen im Widerspruch dazu. Für die zwei Elfenbeingruppen in Dresden wird angenommen, dass um 1697 mit ihrer Fertigung begonnen wurde.[200] Damit liegen diese Datierungsversuche nach dem Hochzeitsdatum. Mit Sicherheit kann allerdings nur festgehalten werden, dass

193 Vgl.: Ebd., S. 44.
194 Vgl.: Schmidt 2012, S. 215; Kappel 2017a, S. 220; Asche 1978, S. 68.
195 Vgl.: Asche 1978, S. 68.
196 Vgl.: Schmidt 2012, S. 215.
197 Vgl.: Bischoff 1998, S. 164.
198 Vgl.: Ebd., S. 165.
199 Vgl.: Schmidt 2012, S. 215; und: Kappel 2017a, S. 220.
200 Vgl.: Kappel 2017a, S. 220.

die zwei Gruppen aus dem Grünen Gewölbe fertiggestellt und im Besitz nachweisbar ab 1715 waren, da eine Rechnung aus der Zeit erhalten ist.[201]

Die Gegenüberstellung der Elfenbeingruppe und der Porzellanausführung zeigen, wie die unterschiedlichen Affektdarstellungen in einem kompliziert zu verarbeitenden Material wie Porzellan gelingen. Außerdem wurde gezeigt, wie die antike Laokoon-Gruppe über Jahrhunderte Künstler und Gelehrte beeinflusste und:

> „[…] welche inhaltliche Bandbreite das Nachleben der Laokoon-Gruppe als universale, deutungsoffene Pathosformel in den bildenden Künsten der Frühen Neuzeit umfasst. Die leidenschaftlichen Gebärden des Priesters erscheinen als Chiffren der Macht und der Ohnmacht."[202]

Herkules ist in seiner Stärke dargestellt und zeitgleich ohnmächtig gegenüber der Liebe zu Omphale.

Im Folgenden soll aufbauend auf der Diskussion um die Machtkonstellation zwischen Männern und Frauen und der Verhandlung der zugeschriebenen Geschlechterrollen der Blick auf die Darstellung der einzelnen Familienmitglieder und den ihnen zugeteilten Aufgabenbereichen innerhalb der Gesellschaft in Porzellanfiguren gerichtet werden.

201 Vgl.: Ebd., S. 220.
202 Schmälzle 2018, Bd. 1, S. 40.

Familien in Porzellan

Zum Ende des 18. Jahrhunderts und im Kontext der Aufklärungsdiskurse wurden auch die Positionen und Rollenerwartungen der Mitglieder der Gesellschaft hinterfragt. Werner Faulstich beschreibt die Aufklärung zuallererst als eine intellektuelle Bewegung, in der Selbstständigkeit im Denken und Handeln propagiert und Gleichheit, Freiheit, Individualität und Toleranz als zentrale Werte definiert wurden. Faulstich stellt fest, dass innerhalb von zwei Varianten das ideengeschichtliche Konstrukt der Aufklärung offenkundig geworden sei: Einerseits war eine auf praktischen Nutzen ausgerichtete Aufklärung betrieben worden, hier war Bildung in der Alltagspraxis gegen Aberglauben und als Befreiungsprozess aus fremdbestimmten Bindungen gesehen worden.[203] Andererseits sei sie als eine geistig-idealistische Bewegung der literarisch-intellektuellen Schicht der wissenschaftlich Gebildeten zu verstehen. Das hätte sich allerdings nicht flächendeckend in Deutschland und schon gar nicht für alle Mitglieder der Gesellschaft durchsetzen können. Soziale Unterschichten und Frauen waren davon grundsätzlich ausgeschlossen gewesen.[204]

3.1 Familienmodelle und Gesellschaftsstrukturen im Wandel

Durch den Wandel des Familienmodells von der großen, zusammenlebenden Arbeiterfamilie zur Gattenfamilie veränderte sich auch das Rollenbild der Mitglieder und infolgedessen ihre Darstellung in der Kunst. Während in den Heimarbeiterfamilien in ländlichen Regionen die Ehepartner, eingebunden in ein extralokales System frühkapitalistischer Produktion, gemeinsam oder nebeneinander arbeiteten und so durch den Erhalt von Lohn ökonomische Selbstständigkeit erhielten, wurden in städtischen Bürgerfamilien Arbeit und Haushalt getrennt.[205] Besonders im letzten Drittel des

203 Vgl.: Faulstich 2002, S. 18.

204 Vgl.: Ebd., S. 17. Beide Formen des angestrebten Wandels zielten auf eine kapitalkonforme Kultur: „Die städtische Theorie von der naturrechtlichen Gleichheit der Menschen ebenso wie die ländliche Praxis von Alltagsnützlichkeit – zusammen ‚die' Aufklärung – fungierten de facto als die Legitimation des autonomen Subjekts als ökonomischem Egoisten. Bildung wurde als Kulturtechnik in den Dienst wirtschaftlicher Interessen gestellt. Bürgerliche Tugend wurde im Kern zur merkantilen Tugend. – Das muss man so deutlich herausstellen, um die Bedeutung sichtbar zu machen, die der urbane Frühkapitalismus für den aufstiegsorientierten Bildungsbürger und sein geistiges Konzept der Aufklärung einerseits und die breite Masse des Volkes auf dem Land andererseits innehatte, und um die ausschlaggebende Führungsrolle der beiden Gruppen des städtischen Bürgertums für den gesellschaftlichen Wandel zu begreifen." Faulstich 2002, S. 18.

205 Vgl.: Ebd., S. 109.

18. Jahrhunderts entwickelte sich ein neuer Status der Paarbeziehung speziell in der bürgerlichen Familie, von der arrangierten Ehe zur Liebesheirat. Anstelle der Standesdefinition trat nun Charakterdefinition als Auswahlkriterium für einen Partner in den Vordergrund. Männer und Frauen konnten sich in gemeinsamer Liebe und seelischer Zusammengehörigkeit zusammenfinden.

Das neue Ideal der Liebesheirat als eine Form individueller Freiheit verhieß zunächst eine Gleichrangigkeit der Geschlechter mit gleichzeitiger Arbeitsteilung.[206] Die allmähliche Ausdifferenzierung in eine neue Markt- oder Warenöffentlichkeit als eine Arbeitssphäre des Mannes und die Privatheit als eine Sphäre der Frau zeigten jedoch langsam eine Ungleichheit der Geschlechter. In der Folge verschoben sich innerhalb der bürgerlichen institutionellen Ehe die Freiheitsgrade der Geschlechter zu Lasten der Frau.[207] Im Bildungsbürgertum widmete sich der Mann einer Erwerbsarbeit, ihm war die Sphäre des öffentlichen Raumes zugeordnet. Während die Frau im Bürgertum aus der Arbeitswelt und der Öffentlichkeit als Hausfrau ausgegrenzt wurde, eher mittellos und ohne eigenes Einkommen war und somit vom Ehegatten abhängig, entwickelte sich ihr Aufgabenfeld ganz im Privaten, das sich auf das Familienleben beschränkte. Kinder sollten von der Pflicht, ihren Beitrag zum Familieneinkommen durch Arbeit zu leisten, befreit werden. Dieses Familienmodell stieg zu einem gesellschaftlichen Leitbild auf, das für weite Kreise der Bevölkerung allerdings

206 Vgl.: Katja Deinhardt/Julia Frindte: Ehe, Familie und Geschlecht, in: Hahn/Hein 2005, S. 253–273, hier S. 263.; und: Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere". Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Heidi Rosenbaum (Hrsg.): Seminar Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen, Frankfurt am Main 1978, S. 161–194, S. 169 f. Siehe auch Karin Hausen: „Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert treten an die Stelle der Standesdefinitionen Charakterdefinitionen. Damit aber wird ein partikulares durch ein universales Zuordnungsprinzip ersetzt: statt des Hausvaters und der Hausmutter wird jetzt das gesamte männliche und weibliche Geschlecht und statt der aus dem Hausstand abgeleiteten Pflichten werden jetzt allgemeine Eigenschaften der Personen angesprochen. Es liegt nahe, diesen Wechsel des Bezugssystems als historisch signifikantes Phänomen zu interpretieren, zumal der Wechsel mit einer Reihe anderer Entwicklungen korrespondiert. In erster Linie ist hier an den vor allem ideengeschichtlich erfassten Übergang vom „ganzen Haus" zur „bürgerlichen Familie" zu denken, der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts seinen begriffsgeschichtlichen Niederschlag darin findet, dass aus dem Familienbegriff sowohl die Erwerbswirtschaft als auch die der Herrschaft unterstellten Hausbediensteten als Sinnkomponente verschwinden […]". Karin Hausen: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte, Göttingen 2013 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft; 202), S. 19–49, hier S. 26 f.

207 Vgl.: Faulstich 2002, S. 111.

unerreichbar blieb, da aus wirtschaftlicher Not oft die Frauen und auch die Kinder arbeiten mussten.[208] Die Diskussionen über das Familienleben zeichneten sich durch eine starke Emotionalisierung und Idealisierung aus.[209]

3.2 Die Rollenerwartungen an die Familienmitglieder

Im 18. Jahrhundert zirkulierten viele Schriften mit Diskussionen um die Rolle und Aufgabe der Mutter, ihrer Stellung in der Gesellschaft und der Qualität der Mutterliebe und Erziehung des Kindes.[210] Auch die damit einhergehende enge emotionale Bindung von Mutter und Kind wurde hervorgehoben und das „Mutterglück" sollte als zentraler Inhalt und größte Erfüllung im Leben einer Frau gesehen werden. Sowohl in bürgerlichen als auch in adeligen Kreisen wurde diese Erkenntnis über das erfüllte „Mutterglück" diskutiert. Die Frau war in der Erziehung in erster Linie für die Pflege und die Versorgung der Kinder zuständig und die frühe Gemütsbildung unterlag ihrer Regie. In späteren Lebensjahren übernahm der Vater die intellektuelle Erziehung der Kinder, sowie den größten Teil der Ausbildung und Erziehung der Söhne.[211] Diese Diskussionen um Werte und die Positionen von Männern und Frauen in der Gesellschaft wurden zwar auf breiter gesellschaftlicher Ebene in einer bis dato unbekannten Intensität geführt, waren aber nicht völlig neu. Die verwendeten Topoi vom Hausvater und der treusorgenden Mutter waren bereits seit dem 16. Jahrhundert Inhalt von Gelehrtenschriften gewesen.[212]

Der Frau wurde als Wirkungsbereich das Häusliche zugeordnet, die Öffentlichkeit war dem Mann vorbehalten. Damit wurde die Frau auf den Bereich der Privatheit, des intim-familiären Lebensraums festgelegt und aus der neuen bürgerlichen Öffentlichkeit ausgegrenzt.[213] So war die zunächst Gleichberechtigung verheißende

---

208 Vgl.: Arnulf Siebeneicker: Machtfragen und Stilfragen. Frankreich, Österreich und Preußen im Zeitalter der Revolutionen 1789–1848, in: Kat. Ausst. Berlin/Wien/New York 2007, S. 13–25, hier S. 21; und Faulstich 2002, S. 109; und: Siebeneicker 2002, S. 320 f.

209 Vgl.: Deinhardt/Frindte 2005, S. 263.

210 Hierzu beispielweise: Rousseau/Denhardt 2011.

211 Vgl.: Deinhardt/Frindte 2005, S. 262.

212 Vgl.: Ebd., S. 263; und Claudia Opitz: Pflicht-Gefühl. Zur Codierung von Mutterliebe zwischen Renaissance und Aufklärung, in: Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 7, (2002), S. 154–170, hier S. 156 f.

213 Vgl.: Faulstich 2002, S. 25.

Partnerschaft von Männern und Frauen sehr schnell wieder in alte Geschlechtscharaktere gebunden und normative Aussagen über Männer und Frauen setzten sich in den aufstrebenden bürgerlichen Schichten durch.[214] Das gebildete Bürgertum nahm die alte Geschlechterordnung wieder an und bezeichnete sie als „naturgegeben". So sei laut Faulstich die Kleinfamilie begründet worden, wie sie bis heute noch bestehe.[215] Faulstich sieht in der Entwicklung von privater und öffentlicher Sphäre und der Ausdifferenzierung der Geschlechterrollen die Frau in dem Zwang, sich im Rahmen der festen Identitätsstrukturen eine eigene Position zu suchen. Die Defizite der bürgerlichen Frauenrolle hätten laut Faulstich kompensiert werden müssen, um eine eigene Identitätsbildung zuzulassen: Die Emotionalisierung der Beziehung zu den Kindern sowie die Formierung der Mutterrolle und des „Mutterglücks" böten hier der Frau ein eigenes Refugium.[216]

Fraglich ist bei diesem Thema, inwiefern die Frauen sich dieser Zuschreibung durch eigene Überzeugung anschlossen oder durch die männlich dominierte Geschichtsschreibung, und somit die Deutungshoheit über soziale Rollen und Verhaltensnormen, nur diese Sicht überliefert ist. Für einige Frauenzeitschriften ist beispielsweise bekannt, dass die Autoren der dort verfassten Texte mit Empfehlungen zur korrekten weiblichen Lebensführung männlich waren. Nur wenige Frauen publizierten dort Texte und sie taten dies dann oft unter männlichem Pseudonym, wie an späterer Stelle dieser Arbeit zu Zeitschriften und Motivvorlagen noch herausgearbeitet wird.[217] Eine Sphäre, in der Frauen eine gesprächsleitende Rolle und so aktive Mitbestimmung der Themen einnahmen, war der Salon.[218] Für den Begriff Salon ist einerseits der architektonische Raumtyp festzuhalten, der funktional als großer Raum oder Saal zur Versammlung exklusiver Gäste als Ort des geselligen Gesellschaftslebens stand. Seine Lage und Ausstattung unterstrich den Rang und die

214 Vgl.: Hausen 2013, S. 25 f; und: Faulstich 2002, S. 23 f.

215 Vgl.: Faulstich 2002, S. 25.

216 Vgl.: Ebd., S. 111.

217 Vgl.: Ebd., S. 244.

218 Die starken Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit lockerten sich langsam. Diese neuen Kommunikationsräume stellten ein Wechselspiel zwischen Be- und Entgrenzung des Privaten dar. In privaten Rahmen organisierte Zusammenkünfte wurden ein Ort gemeinsamer Kulturpraktiken, der Aushandlung der Definition und Neudefinition von Geschlechterrollen und privater Kommunikation, sodass sich nun durch wechselnde Teilnehmer eine Semi-Öffentlichkeit herausbildete. Vgl.: Frank Wogawa: Die bürgerliche Familie. Aspekte bürgerlicher Werterezeption am Beispiel der Jenaer Buchhändler- und Verlegerfamilie Frommann, in: Hahn/Hein 2005, S. 305–336, hier S. 326 f.

Bedeutung als Repräsentationsraum in Schlössern oder anderen Herrschaftssitzen.[219] Daneben ist im 18. Jahrhundert der Salon-Begriff sowohl als Raumbezeichnung für besondere Zusammentreffen, speziell auch in bürgerlichen Kreisen, als auch für eine gesellschaftliche Zusammenkunft von kultur- und literaturinteressierten Leuten zu verwenden.[220] Hier werden Frauen eventuell eine andere oder zumindest differenziertere Sicht auf Rollenverhalten und so auch auf Mutterpflichten zum Ausdruck gebracht haben können, nur dass die schriftliche Überlieferung fast ausschließlich von Männern erhalten ist. Hier käme die Ausführung der zugeschriebenen Wirkungsräume in der Praxis zum Ausdruck: Die Öffentlichkeit als Wirkungskreis des Mannes und das private Umfeld als das der Frau. Dass diese privaten Räume in Form der Salontreffen als eine Zwischensphäre zwischen intimen privaten Räumen und der Öffentlichkeit durch die dort diskutierten Themen als teilweise durchaus gesellschaftsmitprägende Orte gesehen werden können, wird an späterer Stelle anhand der Freimauerfiguren noch einmal aufgegriffen.

Ein Aspekt der belastenden Alltagsrealität des Handlungsbereiches der Frau war der Tod eines Neugeborenen. Der Kindstod war alltäglich und die Kindererziehung

---

219 Siehe zu dem Salonbegriff und dem Raum der Geselligkeit: Carsten-Peter Warncke: Der Raum der Geselligkeit. Die Lage von Sala grande und großem Salon im frühneuzeitlichen Herrschaftsbau, in: Adam 1997, S. 155–180.

220 Habermas unterstreicht die Bedeutung und den gesellschaftsprägenden Stellenwert des Salons: Der städtische Adel hätte die betonte Innerlichkeit des bürgerlichen Familienlebens abgelehnt, teilweise sogar verachtet. Vgl.: Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt am Main 2013, S. 107. Anders sei die Privatisierung in bürgerlichen Kreisen, auch in der Gestaltung der Wohnräume, erkennbar. Der bedeutsamste Raum im vornehmen bürgerlichen Haus sei der Salon gewesen, der nicht dem häuslichen Zusammenkommen diente, sondern der Gesellschaft. Diese Gesellschaft des Salons sei streng zu trennen und nicht gleichbedeutend mit dem eng verbundenen Kreis der Freunde des Hauses. Habermas zufolge verlaufe die Trennlinie zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit durchs bürgerliche Wohnhaus. Die Bewohner treten aus der Intimität des Wohnzimmers hinaus in die öffentliche Sphäre des Salons. Nur der Name des Salons erinnere an den ursprünglichen Ort des geselligen Disputierens und des öffentlichen Räsonnements aus der Sphäre der adeligen Gesellschaft. Das Publikum, das sich hier aus Privatleuten formiere, gehe nicht „in der Gesellschaft" auf, sie treten sozusagen erst aus einem privaten Leben hervor, das im Zentrum der patriarchalischen Kleinfamilie institutionelle Gestalt gewonnen habe. Vgl.: Habermas 2013, S. 109. Faulstich hingegen relativiert die Bedeutung des Salons, speziell des Bürgerlichen. Die gesamtgesellschaftliche Rolle des Salons sei häufig überschätzt worden, eine geringe Relevanz als Teil eines Literaturdistributionssystems sei festzustellen. Seine wirkliche Bedeutung liege in seinem exemplarischen Charakter für den gesellschaftlichen Wandel. Er sei ein Ort, wo neue bürgerliche Kultur geprobt wurde und viele verschiedene Gelehrte zum Diskurs zusammentrafen. Vgl.: Faulstich 2002, S. 22.

war nicht selten eine Last, der man mit Härte und Gefühlskälte oder sogar Ignoranz und Gleichgültigkeit begegnete. Das Kind wurde nun im Laufe des 18. Jahrhunderts immer stärker als Individuum erkannt. Es wurde als das Produkt der sich im bürgerlichen Ideal liebenden Eltern angesehen und eine gewisse Zärtlichkeit zwischen Eltern und Kind wurde ähnlich wie in der Darstellung von Maria mit dem Jesuskind gezeigt.[221] Im Kontext der Aufklärung wurde nun die Kindheit als eigener Lebensabschnitt gesehen. Im Sinne der Vervollkommnung des Menschen durch vernünftige Belehrung sollte nun schon in der Kindheit mit der Erziehung zu bürgerlichen Werten begonnen werden.[222] Kinder wurden zum Objekt gesellschaftlicher Aufmerksamkeit und in der Rolle der „liebevollen Begleiterin" und „Lenkerin" dieses ersten Lebensabschnittes fand laut Badinter und Opitz die bürgerliche Frau ihre Erfüllung und gesellschaftlich angesehene Aufgabe. Mutter zu sein galt als „Aufgabe" der Frau und als „Schicksal", welches ihr von der „Natur" zugeteilt sei, aber auch von einem deutlichen Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Ehegatten geprägt war.[223] In der Soziologie und Philosophie wurde dagegen anhand vielfältiger Forschungsbeiträge aufgezeigt, dass die „naturgegebene Mutterliebe" und das damit verbundene Rollenbild der Frau als ein soziales Konstrukt anzusehen sind.[224] Wenn man davon ausginge, dass die jeweiligen Identitäten und Rollen von Müttern, Vätern und Kindern anhand der Bedürfnisse und herrschenden Wertvorstellungen einer Gesellschaft ausgehandelt werden, sei die Mutterliebe – und ebenso die Vaterliebe – ein von der Gesellschaft geschaffenes Handlungsmuster, das der Frau eine sinnvolle Funktion zusichere und ihr einen klar definierten Platz in der bürgerlichen Familie schaffe.[225]

Ein Beispiel für den Umbruch in der Rollenzuschreibung, aber auch der Selbstwahrnehmung der Frau als Mutter, ist das Stillen der Kleinkinder. Dieses Motiv fand in verschiedenen Porzellangruppen seine Darstellung, wie in folgenden Beispielen gezeigt wird. In der frühen Neuzeit galt es in den oberen Ständen als unschicklich, ähnlich einer Milchkuh die Brust freizulegen und das Kind zu stillen. Für die Schönheit der Mutter und die Gesundheit des Nachwuchses galt es sogar als schäd-

221 Vgl.: Philippe Ariès: Geschichte der Kindheit, München 2007, S. 94 f.

222 Vgl.: Elisabeth Badinter: Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute, München 1992, S. 60–66, und: Faulstich 2002, S. 117.

223 Vgl.: Hausen 2013, S. 25 f.

224 Vgl.: Badinter 1992, S. 11; Opitz 2002, S. 154–170, hier S. 154; und: Yvonne Schütze: Die gute Mutter. Zur Geschichte des normativen Musters Mutterliebe, Bielefeld 1991, S. 7; und: Faulstich 2002, S. 117.

225 Vgl.: Badinter 1992, S. 13 f.

lich. Das Stillen überließ man einer Amme.[226] Im 18. Jahrhundert änderte sich der Standpunkt und in einer Vielzahl von Schriften forderten Mediziner, Philosophen und Moralisten die bürgerlichen Mütter auf, selber zu stillen und ihrer „weiblichen Natur“ gemäß, ihre Kinder mit Liebe und Fürsorge aufzuziehen. Nun wurde auch erkannt, welchen gesundheitlichen Vorteil für das Kind das Gestillt-Werden von der eigenen Mutter hatte.[227]

Jean Jacques Rousseau (1712–1787) sah das Stillen seitens der Mütter auch als einen Weg an, Familienbande zu stärken und letztlich so einen Staat zu vereinen und zu bevölkern:

> „Wenn sich jedoch die Mütter dazu verstehen, ihre Kinder selbst zu nähren, so werden sich die Sitten von selbst bessern, werden die natürlichen Gefühle in Aller Herzen wieder erwachen; der Staat wird sich wieder bevölkern; schon diese erste Folge, diese Folge allein, wird Alles wieder vereinigen. Der Reiz des Familienlebens ist das beste Gegengift gegen den Verfall der Sitten. Der fröhliche Lärm der Kinder, den man für störend und lästig hält, wird mit der Zeit angenehm; er macht Vater und Mutter einander unentbehrlicher, einander lieber; er knüpft das eheliche Band, das sie vereinigt, enger und fester. Wenn ein Geist gegenseitiger inniger und lebhafter Zuneigung die Familienglieder aneinander kettet, dann bilden die häuslichen Sorgen die liebste Beschäftigung der Frau und den angenehmsten Zeitvertreib des Mannes. Auf diese Weise würde schon die Beseitigung dieses einzigen Fehlers bald eine allgemeine Besserung herbeiführen, würde die Natur bald wieder in alle ihre Rechte eintreten. Mögen die Frauen nur erst wieder Mütter werden, dann werden die Männer auch bald wieder Väter und Gatten sein.“[228]

Das soziale Konstrukt der Mutterliebe war im Gefolge der Diskussion um die Stellung der Kinder und der „idealen“, „natürlichsten“ Art, diese großzuziehen, herausgebildet worden. Es führte dazu, dass das Kind als Lebensmittelpunkt und wichtigste Aufgabe einer Frau angesehen wurde. In ihrer Verantwortung lag die emotionale Intimität

226 Vgl.: Badinter 1992, S. 39; S. 47–50, und S. 70–74.
227 Vgl.: Christoph Wilhelm Hufeland: Guter Rath an Mütter über die wichtigsten Punkte der physischen Erziehung der Kinder in den ersten Jahren, Berlin 1803, S. 75 f, und Badinter 1992, S. 46.
228 Rousseau-Denhardt 2011, Bd. 1, S. 28.

der bürgerlichen Kleinfamilien.[229] Auch das harmonische Familienleben zu bewahren, absolute Treue und Verlässlichkeit sowie ein tadelloser Ruf wurden von einer Frau, speziell aus der bürgerlichen Gesellschaft, verlangt. Rousseau sah die Frau im Unrecht, wenn sie sich über ungleiche Behandlung zwischen Frauen und Männern beschweren würde. Die Frau sei von Natur aus das Geschlecht, dem die Kinder anvertraut würden, und deshalb sei sie in der Pflicht und Verantwortung, dem Mann das Wohl seines Nachwuchses und das Familienglück zu garantieren. Untreue des Mannes sei schlimm, aber die Untreue der Frau sei ein noch größeres Unrecht, denn sie würde dadurch die Familie auflösen, und es sei kaum denkbar, welche Verbrechen und Unordnung sich aus den Folgen der Untreue der Frau ergeben würden.[230] Wichtig sei, dass die Frau nicht nur treu sei, sondern auch von ihrem Ehemann und der Gesellschaft als treue Ehefrau angesehen werde:

> „Es kommt demnach viel darauf an, daß die Frau nicht nur wirklich treu sei, sondern daß sie auch von ihrem Gatten, von ihren Verwandten, von Jedermann dafür gehalten werde. Sie muß sittsam und zurückhaltend sein und eben so in den Augen der Anderen als in ihrem eigenen Gewissen das Zeugnis ihrer Tugend bestätigt finden. Wenn ein Vater seine Kinder lieben soll, so muß er vor allen Dingen Achtung vor ihrer Mutter hegen. Aus diesem Grund muß man selbst den Schein der Tugend zu den Pflichten des Weibes rechnen, so daß ihr Ehre und guter Name eben so unverbrüchlich heilig sind, wie die Keuschheit selbst.“[231]

Rousseau sah beide Geschlechter also in ihren, seiner Meinung nach von der Natur, zugedachten Positionen als nicht gleichberechtigt an, da ihre Verpflichtungen unterschiedlich seien. Dabei darf nicht vergessen werden, dass auch der Wert der Vaterliebe innerhalb der Herausbildung der bürgerlichen Familienform definiert und gewünscht wurde. Häufig sind die Charakterisierungen und Beschreibungen der Zuständigkeitsbereiche sogar in denselben Quellen zu finden.[232] Für einen Mann gehörte es in den Augen Rousseaus zu seinen Lebenspflichten, der Gesellschaft gute

229 Vgl.: Faulstich 2002, S. 118.
230 Vgl.: Rousseau - Denhardt 2011, Bd. 2, S. 290 f.
231 Ebd., S. 291.
232 Vgl.: Opitz 2002, S. 156. Siehe hierzu zum Beispiel Rousseau - Denhardt 2011, Bd. 1, S. 34.

Menschen und dem Staat gute Bürger zu schenken. Wer seine Vaterpflichten nicht erfülle, hätte auch nicht das Recht, Vater zu sein.[233] Die Liebe, die man zu seinen Angehörigen pflege, sei übertragbar auf das ganze Vaterland:

> "Als ob nicht gerade erst durch das kleine Vaterland, welches gleichsam die Familie bildet, das Herz an das große gefesselt würde! Als ob nicht gerade der gute Sohn, der gute Gatte, der gute Vater auch den guten Bürger abgeben!"[234]

Für den Leser der Schriften Rousseaus wurde also auch deutlich, dass das beschriebene Ideal der Familien auch den idealen Staatsbürger beschrieb. So hatte die Diskussion, Beschreibung und letztlich künstlerische Darstellung dieser idealen Protagonisten oder Repräsentanten eines aufgeklärten Staates auch eine erzieherische Funktion. Die Aufstellung und Betrachtung von Porzellangruppen mit diesen Motiven ließ also einerseits Diskussionen um Familienbande und Bildung, aber auch um Staatsbürgerpflichten und Identitäten zu. In diesem Kontext muss ein kritischer Hinweis auf Rousseaus Lehre und Person erfolgen. Der Schriftsteller und Pädagoge hatte zwar großen Einfluss auf seine Zeitgenossen, ihm wird von Seiten der Forschung aber auch eine gewisse Überheblichkeit und Unfähigkeit zum Anerkennen und Tolerieren von Alterität zugeschrieben. Seine maßgebenden Selbstansprüche aufklärerischen Denkens, sowie der Widerspruch zwischen dem Inhalt seiner Lehren und seinem Privatleben gaben immer wieder Anlass zu Kritik.[235] Untersuchungen zur Rezeption von Rousseau in Deutschland, speziell aus feministischer Sicht, sind in einer Vielzahl erschienen, die im Rahmen diese Arbeit nicht näher beleuchtet werden können. Wie die Auswirkungen der kreierten Rollenbilder bis in die Gegenwart reichen, wird in zahlreichen Studien, Tagungen und Publikationen dargestellt.[236]

Im Folgenden soll verdeutlicht werden, mit welchen gestalterischen Mitteln und Blickführungsstrategien die Künstler agierten und wie die Ideale der Zeit, in diesem Fall speziell von den Porzellanmodelleuren, anschaulich gemacht wurden.

233 Vgl.: Ebd., S. 35.
234 Vgl.: Rousseau - Denhardt 2011, Bd. 2, S. 294.
235 Vgl.: Loew/Welsch 2019.
236 Beispielsweise: Herbert Jaumann (Hrsg.): Rousseau in Deutschland: Neue Beiträge zur Erforschung seiner Rezeption, Berlin/New York 2011.

3.3 Die „ideale“ Kleinfamilie

Das neue Ideal von Intimität und Mutterliebe, Glückserfahrung und Natürlichkeit in privater Sphäre wurde in der Darstellung der Kleinfamilie auch in Porzellanfiguren anschaulich.

In der Wiener Porzellanmanufaktur wurde um 1770 eine Familiengruppe geschaffen, die zwei Eltern bei der Betrachtung ihres Kindes in der Wiege darstellt (Abb. 11).[237] Die Komposition der Gruppe zeigt eine Hierarchisierung der einzelnen Familienmitglieder. Durch die Verbindung der Personen untereinander, mit Gesten und Blicken, wird jedoch eine harmonische Verbindung der Kernfamilie ausgedrückt. Der Mann sitzt mit einem Dreispitz auf dem Kopf und offenen Haaren auf einem Schemel. Seine Beine hat er übereinandergeschlagen und die Füße ans Fußende der Wiege seitlich abgespreizt platziert. Seine Kopfposition ist als höchster Punkt der Gruppe auch zugleich Ausdruck für seine Stellung: Er ist das Oberhaupt der Familie. Er beugt sich aber aufmerksam zu der Frau vor und blickt ihr ins Gesicht, so stellt er eine intensive Verbindung zu ihr her. Seine rechte Hand hält die Decke des Kindes, so als sei er im Begriff das Kleinkind vor Kälte schützen zu wollen und zuzudecken. Der Blick des Betrachters ist frei auf das Kind gerichtet, das nackt und ohne Windeln in seiner Wiege liegt. Auffällig ist, dass es dort ganz ohne Bandagen oder ähnliches liegt. So wird der Anspruch Rousseaus nach einer freieren Erziehung, im bildlichen Sinne ohne enge Bandagen des Kindes, und somit ein Aspekt des Zeitgeistes der Aufklärung dargestellt. Den linken Arm hat der Mann um die Frau gelegt, diese neigt ihren Kopf zu ihm hin und streckt ihre rechte Hand aus, so als wolle sie sein Gesicht berühren. Zugleich blickt sie auf die Hand des Mannes, die gerade die Decke hält. Ihre linke Hand hält ebenfalls ein Stück der Kinderdecke. Dieses Detail zeigt deutlich, dass diese Gruppe die gemeinsame, liebevolle und gleichberechtigte Kindererziehung zum Ausdruck bringt. Die Körperhaltung der Frau ist zu ihrem Mann hingewandt. Ihre Füße hat sie ebenfalls übereinandergeschlagen, ihrerseits zum Kopfende der Wiege platziert. So bilden beide Erwachsenen einen schützenden Rahmen für das Kind, das ganz nackt und schutzlos vor ihnen liegt.

---

237 Eine Ausformung wurde versteigert in der Auktion „Wiener Porzellan, Sammlung Karl Mayer“ im November 1928, Vgl.: Kat. Aukt. Wien 1928, Kat. Nr. 358.

Abb.: 11 Unbekannt, Porzellanmanufaktur Wien: Familienszene oder Die glücklichen Eltern, um 1770, Porzellan polychrom bemalt, H: 15,9 cm, B: 15 cm, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, Inv.-Nr. V 19425. Foto: CC0 1.0 (https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/): © Photograph by Thomas Goldschmidt, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, https://katalog.landesmuseum.de/object/C960825544812882BED-9DA6B3F8F7D8-die-gluecklichen-eltern <11.2.2024> (links).

Abb.: 12 Michel Victor Acier, Porzellanmanufaktur Meißen: Die glückliche Familie oder Das eheliche Glück, um 1775, Porzellan polychrom bemalt, Porzellansammlung im Zwinger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. PE 1604 © Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Olena Korus (rechts).

Die Motivvorlage ist in einem Stich von Jean-Michel Moreau le Jeune (1741–1814) nach einem Gemälde von Jean Baptiste Greuze (1725–1805) zu finden.[238] Die Szene findet in einer schlichten häuslichen Umgebung statt. Hier sitzen die Eltern anders platziert, die Wiege des Kindes steht zur Seite des Mannes, sodass er eine Art Vorhang über der Wiege lüften kann. Er blickt auf das Kind, während die Frau, deutlich zum Mann hinüber geneigt und den Kopf auf seinen Schultern abgelegt, ihren Mann ansieht. Im Kupferstich ist die Szene von einem Lichtstrahl hell erleuchtet, dessen Strahlen von der linken oberen Bildseite so schräg nach unten rechts verlaufen, dass einerseits die Blickführung des Mannes betont wird und andererseits das Kind am

238 Siehe: Jean-Michel Moreau le Jeune nach Jean Baptiste Greuze: Häuslicher Frieden, 1766, Radierung, Paris, Louvre, Inv.-Nr.: 6375LR.

Ende des Strahls hell erleuchtet wird. So wird der Betrachterblick auf das dem Christuskind ähnlich erleuchtete Baby gelenkt. Verschiedene Attribute führen zu Deutungen dieser Elterndarstellung: Diese Szene zeigt das Ideal der liebenden Eltern, die sich hingebungsvoll gemeinsam dem Nachwuchs widmen. Die Wiege ist aus grobem Holz gezimmert – einfach und funktional – und ähnelt einer Krippe. Der Betrachter wird somit an christliche Bildformeln der Darstellung der Heiligen Familie erinnert. Auch der Kleidung nach zu urteilen, werden hier zwei eher bäuerliche oder aus den Handwerkerkreisen stammende Eltern gezeigt, deren Lebenswelt mit Sicherheit wenig Freiraum für hingebungsvolle Kindererziehung ließ. In der Alltagswelt wird sich hauptsächlich die Mutter mit der Sorge um den Nachwuchs befasst haben, der Vater wird erst in späteren Jahren aktiv an der Erziehung mitgewirkt haben. In bürgerlichen und adeligen Kreisen war zwar der Mutterrolle eine neue und Glückseligkeit verheißende Position zugeschrieben worden, aber die gleichberechtigte Teilhabe des Vaters war auch hier nicht zu erwarten, denn der häuslich-familiäre Bereich lag ganz bei der Frau. Eine andere Interpretation des Dargestellten lässt sich mittels des Motivs der Paarliebe, die auf freier Partnerwahl durch gegenseitige Liebe basiert, herleiten. Mit dieser Betrachtungsweise wäre hier ein Paar in einfachen sozialen Verhältnissen zu sehen, das selig das Resultat ihrer Liebe betrachtet und dem Appell zur Natürlichkeit folgt. Durch die Unterschiede zwischen Porzellanfigur und Stich werden einige Aspekte in der Porzellanfigur noch stärker zum Ausdruck gebracht: Beide Eltern halten die Kinderdecke in der Porzellanausführung, somit beteiligen sich beide gleichzeitig an der schützenden Geste. Der Vater blickt die Frau an, und diese stellt zwar durch die zärtliche Handgeste zum Kinn des Mannes eine Verbindung zu ihm her; Jedoch ist sie durch die vergleichsweise aufrechtere Körperhaltung und dem Griff zur Decke etwas handlungsfähiger dargestellt als im Stich. Dort liegt die Mutter viel stärker hingeneigt in den Armen des Mannes und lässt ihre Hand auf seinem Knie ruhen.

Eine weitere Darstellung (Abb. 12) der elterlichen Liebe bzw. eines glücklichen Elternpaares stammt aus der Meißener Manufaktur um 1775 nach einem Entwurf von Michel Victor Acier (1736–1799).

Acier hatte seine Ausbildung an der französischen Académie des Beaux Arts gemacht und brachte seine französischen Einflüsse von den Werken Lemoyens, Falconets und Pigalles 1764 mit nach Meißen, wo er als selbständiger Modellmeister beauftragt wurde, um die Produkte dem Zeitgeschmack der klassizistischen Formen anzupassen. Häufig wird vermutet, dass Acier in Paris zu dem Kreis junger Künstler um Greuze gehörte, die in ihren Werken besonders Idealfiguren der bürgerlichen

Gesellschaft dargestellt hatten.[239] Diese Vermutung wird jedoch von Pauline von Spee widerlegt, indem sie den Beitrag Schenaus dafür anführt, die Einflüsse aus den Gemälden und aus dem Kreis um Greuze nach Meißen gebracht zu haben. Acier hatte ein Jahr nach der Einstellung Schenaus in der Meißener Zeichenschule begonnen, Gruppen im Sinne der sentimentalen Genremalerei von Jean Baptiste Greuze zu entwerfen.[240] Im Gegensatz zu Kaendler, der seine Themen überwiegend dem höfischen Leben und der Mythologie entnahm, suchte Acier Motive aus dem Leben der bürgerlichen Gesellschaft und zeigte diese in nach zeitgenössischen Moralvorstellungen idealisierter Form.[241]

Diese Gruppe ist deutlich auf eine frontale Betrachterseite hin konzipiert, obwohl auf der Rückseite noch ein Kind steht. Das Hauptaugenmerk der Gruppe soll aber auf die beiden Eltern eines Kleinkindes auf der Vorderseite gelenkt werden. Die Familiengruppe ist als Rundkomposition gestaltet und sie sind auf einem Erdsockel mit Pfeifenornament platziert. Hier wird anhand der Kleidung ein deutlich finanziell besser gestelltes, vielleicht adeliges oder gutbürgerliches Paar präsentiert. Das Paar sitzt nebeneinander auf einer gepolsterten Bank und beide haben einen Arm um den anderen gelegt. Hinter dem Paar steht auf der Rückseite ein Junge, der bereits dem Kleinkindalter entwachsen ist und Seifenblasen mit einer Pfeife bläst. Er trägt einen gestreiften Anzug mit einem um die Hüften gewickelten Schal, ein kleines Hütchen auf dem Kopf und in einer Hand eine Schale, die vermutlich mit Seifenwasser gefüllt sein soll. In diesem Beispiel hat der Mann seinen Kopf so tief zum Kind geneigt, dass die Kopfposition der Frau über ihm steht, was auch durch die auffallend hohe Haube der Dame betont wird. Die zärtliche Handgeste zum Kinn des Partners ist auch hier zu sehen, in diesem Fall streichelt der Mann das Kinn der Frau. Auch hier ist das Kleinkind ohne Bandagen, nur mit einem Hemdchen am Oberkörper bekleidet, den Kopf hat es auf einem Polster abgelegt. Das Kind liegt auf den Knien beider Erwachsenen und streckt seine Ärmchen so in die Höhe, dass beide Eltern gleichermaßen adressiert sind. Diese Positionierung des Kindes kann als Zeichen der gleichberechtigten Erziehung interpretiert werden, die Eltern sind je zu einem Teil an der Kinderpflege beteiligt. Der Entwurf stammt von Acier und wurde ursprünglich unter der Modellnummer E 81 mit dem Titel *Die Anmutigen und die Verzückten der*

239 Vgl.: Monika Spiller: Acier, Michel Victor, in: AKL, Bd. 1: A – Alanson, Berlin u. a. 1992, S. 243.
240 Vgl.: Spee 2004, S. 43 und S. 46.
241 Vgl.: Spiller 1992, S. 243.

elterlichen Liebe geführt.[242] Hier ist zu erkennen, wie exakt sich der Modelleur und Bossierer an die Vorlagen gehalten haben.[243]

Eine weitere mögliche Motivvorlage für diese Gruppen, wenn auch nicht konkret für die vorherigen Beispiele zu belegen, ist ein Aquarell des deutschen Malers Johann Anton de Peters (1725–1795), der ein Schüler von Greuze war. Sein Werk *Die Nähreltern* wurde 1779 in Paris ausgestellt und mit einem erklärenden Text versehen: „Eine Säugamme, gekleidet in der Tracht der Hebammen, hält auf ihren Knien ein Nährkind. Es hält eine Perlenkette, die der Nährvater bewegt, um mit ihm zu spielen.“[244]

Dieses Bild erfuhr im Rahmen des gesellschaftlichen Diskurses zu den Geschlechterrollen offenbar eine Umdeutung, denn im Jahr 1782 wurde es erneut ausgestellt unter dem Titel *Ehepaar mit Kind*.[245] Unter diesem Titel fand es weite Verbreitung, auch in Deutschland, in Kopien und Kupferstichen und wurde vermutlich auch als Vorlage in den Porzellanmanufakturen verwendet.

3.4 Die „gute Mutter“ oder das „ideale Frauenleben“ im Dienst der Gesellschaft

Ein Motiv, welches in der französischen und später auch deutschen Genremalerei zum Ende des 18. Jahrhunderts häufig Verwendung fand, war die *Gracchenmutter* oder *Gute Mutter*. Tugendideale der Frau wie „Mutterliebe“ und „Bescheidenheit“ wurden so propagiert. Bekannte christliche Bildformeln der Darstellung Marias und der Heiligen Familie sind hier zu erkennen. Das Mutterideal der Aufklärung wird

242 Vgl.: Schneemann 1994, S. 72.

243 Vgl.: Schneemann 1994, S. 72 und Spee 2004, S. 241 f. Die Entwurfszeichnung hatte einen Stich von le Jeune mit dem Titel La Paix du ménage als Vorbild, das von Greuze gestochen worden war. Spee 2004, S. 241.

244 Viktoria Schmidt- Linsenhoff: Zukunftsentwürfe um 1800, in: Viktoria Schmidt- Linsenhoff (Hrsg.): Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760–1830, (Kat. Ausst. Historisches Museum Frankfurt) Frankfurt am Main 1989, S. 503–519, hier S. 515.

245 Vgl.: Faulstich 2002, S. 25. Abbildung siehe Johann Anton de Peters: Die Nähreltern/Mutter und Vater spielen mit ihrem Kind, 1779, Aquarell, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. J.5836.137, vgl.: Jeffares 2008, S. 2.

vermittelt durch die Verwendung des christlichen Motivs der Mutter Gottes und der Kenntlichmachung der ikonografischen Verwandtschaft beider Frauengestalten.[246]

Dieses Motiv (Abb. 13) wurde auch in Porzellanfiguren, wie der Porzellangruppe mit dem Titel *Die Gute Mutter* 1774 in Meißen dargestellt. Auf einem Rundsockel mit Pfeifenornament sind vier Personen platziert, eine Frau und drei Kinder. Die Entwurfszeichnung zu dieser Gruppe ist im Meißener Manufakturarchiv erhalten. Johann Carl Schönheit (1730–1805) half dem Modelleur Acier bei der Modellierung dieser Gruppe. Beide orientierten sich in der Komposition der Figuren nach Johann Eleazar Schenau (1737–1806).[247] Schenau war von der Malerei Greuzes beeinflusst, und so gelangte der als zeitgemäß geltende französische Stil einerseits durch die Arbeiten Aciers, aber auch über Schenau nach Meißen.[248] Die Gestaltung der Gruppe ist auf eine frontale Ansicht ausgerichtet, jedoch ist auch die Rückseite detailliert bemalt und ausgearbeitet. Ein Bezug auf die aktuelle Mode der Zeit ist deutlich erkennbar. Die Details spiegeln aus Paris stammende Modetendenzen, wie sie in den 1760er und frühen 1770er Jahren aktuell waren und von Damen aus dem Adel oder dem Großbürgertum getragen wurden. Man erkennt an der Art der Kleider und Haltung, dass es sich um eine Dame aus gut gestellten Verhältnissen handeln muss.[249] Wie Berichte über eine Reparatur der Gruppe im Jahr 1777 von dem Modelleur Schönheit belegen, war die Gruppe sehr beliebt und wurde häufig ausgeformt.[250]

Die Dame sitzt auf einem bequemen Armlehnstuhl im Louis-Seize-Stil mit durchbrochenem Gittermuster an der Rückenlehne, das eine sehr detailreiche Ausarbeitung zeigt. Der rechte Arm der Dame ruht auf einem Kissen. Sie hat ihren linken Fuß auf einen kleinen Fußhocker gestellt, um das Knie zu erhöhen und so dem Kind auf ihrem Schoß einen sicheren Sitz zu ermöglichen. Mit ihrer linken Hand hält sie das mit einem Kleid und Laufhut bekleidete Kleinkind fest, das seine Arme in die Luft

---

246 Vgl.: Anette Loesch: Empfindsam, aufgeklärt und klassisch? Meissener Porzellan von 1763 bis 1815, in: Kat. Triumph der blauen Schwerter 2010, S. 44; und: Busch 1993, S. 249.

247 Siehe zu den Werken Schenaus: Anke Fröhlich-Schauseil/Deutsches Damast- und Frottiermuseum Großschönau und Sächsische Landesstelle für Museumswesen an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.): Schenau (1737–1806); Monografie und Werkverzeichnis der Gemälde, Handzeichnungen und Druckgrafik von Johann Eleazar Zeißig, gen. Schenau, Petersberg 2018.

248 Auf dem Blatt steht die Formnummer „E.69“. Die Zeichnung ist von Johann Eleazar Zeissig, genannt Schenau angefertigt. Als Modelleure der Gruppe sind Michel Victor Acier und Johann Carl Schönheit bekannt. Vgl.: Spee 2004, S. 234.

249 Vgl.: Ebd., S. 234 f; und: Kat. Ausst. Dresden 2010, Nr. 505, S. 391.

250 Vgl.: Spee 2004, S. 235.

Abb.: 13 Michel Victor Acier, Porzellanmanufaktur Meißen: Die Gute Mutter, 1774, Porzellan polychrom bemalt und goldstaffiert, H. 21,6 cm, B. 19,1 cm, T. 15,2 cm, Porzellansammlung im Zwinger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr.: P.E.1624 © Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Adrian Sauer (links).

Abb.: 14 Karl Gottlieb Lück, Porzellanmanufaktur Frankenthal: Die gute Mutter, um 1765/70, Porzellan polychrom bemalt, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv.-Nr.: KG 2005/78 © bpk/ Deutsches Historisches Museum/ Arne Psille (rechts).

streckt. Es scheint soeben einen Stapel Spielkarten in die Luft geworfen zu haben und verfolgt deren Flug mit heiterem Gesichtsausdruck.[251] Dieses Detail ist bereits in der Entwurfszeichnung zu dieser Gruppe gut zu erkennen. Neben dem linken Arm der Dame turnt ein Junge auf der Stuhllehne in einer so fragilen Haltung, dass er jeden Moment herunter zu fallen droht. Sein linkes Knie ist auf die Lehne gestützt, während das rechte Bein am Rücken der Mutter Halt sucht und in der Luft baumelt. Mit seiner Hand fasst er zum Kinn der Mutter, die ihren Kopf in seine Richtung dreht und gleichzeitig das Kleinkind auf ihrem Schoß im Auge behält. Auf der rechten Seite, neben dem Stuhl der Mutter, sitzt auf einem Hocker ein Junge in einem feinen Anzug, der der edlen Kleidung eines Kavaliers gleicht. Er hebt seinen Blick und den

251 Siehe zum Stellenwert des Karten- und Glücksspiels im Verlauf der Kindererziehung zwischen dem 16.–18. Jahrhundert: Ariès 2007, S. 150–157.

linken Arm ermahnend in Richtung seiner Geschwister. Der Sockelboden ist mit Brauntönen staffiert und imitiert eine erdähnliche Bodenstruktur. Auf der Rückseite erkennt man auf dem Boden sogar kleine grüne Pflanzensprösslinge. Diese Details sind auf den ersten Blick irritierend, unterstreichen aber als natürliche Attribute die Forderungen der Zeit, wie sie von Aufklärern wie Rousseau gefordert wurden: Die Rückkehr zur Natur, zur „naturgegebenen" Aufgabe der Frau in der Rolle der leiblichen Mutter, als Beschützerin und wichtigste Kontaktperson der Kinder.

Das Ideal der Szene wird deutlich: Die Mutter wird als Bezugsperson ihrer drei Kinder dargestellt, gelassen das Toben um sie herum erduldend. Dies entsprach sicherlich nicht der Alltagswelt des 18. Jahrhunderts, ist aber unter anderem durch das beliebte Thema der sogenannten *Gracchenmutter* in der Zeit des Klassizismus zu erklären. Die beiden Brüder Tiberius und Gaius Sempronius Gracchus lebten im 2. Jahrhundert vor Christus in Rom und wurden nach dem Tod ihres Vaters Tiberius Sempronius Gracchus von ihrer Mutter Cornelia erzogen. Die Art der Erziehung ihrer Söhne soll zu deren humanitärer Grundhaltung und zu von ihnen veranlassten sozialen Reformen geführt haben. So wurde Cornelia als Vorbild der hingebungsvollen Mutter in der Kunst stilisiert, die seit dem 15. Jahrhundert vereinzelt und dann zunehmend einerseits als Tugendbeispiel und andererseits als Leitfigur für die emotionale Bindung von Mutter und Kindern dargestellt wurde.[252] Bei der *Gracchenmutter* ist es interessant hervorzuheben, dass Cornelia eine der ersten Frauen war, der zu Ehren in Rom eine öffentliche Statue aus Bronze errichtet wurde.[253] Die Basis der Statue mit kennzeichnender Inschrift war zum Zeitpunkt der Herstellung der Porzellanfigur allerdings noch nicht bekannt. Diese wurde erst 1878 gefunden.[254] So konnten die Künstler und Gelehrten des 18. Jahrhunderts von der Existenz der Statue nur durch Textstudien der Schriften Plinius' und Plutarchs wissen.

Eine Vergleichsgruppe (Abb. 14) zeigt ebenfalls eine Mutter mit drei Kindern, allerdings aus einem anderen gesellschaftlichen Stand. Für die Frankenthaler Manufaktur fertigte Karl Gottlieb Lück um 1765/70 eine Porzellangruppe an, die eine Frau

252 Vgl.: Kat. Ausst. Dresden 2010, Nr. 505, S. 391; und: Christine Walter/Esther P. Wipfler: Gracchen, in: RDK Labor (2014).

253 Vgl.: Mika Kajava: Cornelia Africani f. Gracchorum, in: Arctos; Acta Philologica Fennica 23 (1989), S. 119–131, hier 123–125; Danke für den Hinweis auf die Existenz der Statue an Annemarie Schantor.

254 Vgl.: Kajava 1989, S. 125.

ganz im natürlichen Alltagstrubel einer Mutter von kleinen Kindern zeigt.[255] Die Szene findet in einem häuslichen Umfeld statt. In der Mitte sitzt auf einem Stuhl eine Mutter mit entblößter Brust, an der gerade ein Kleinkind gestillt wird. Hinter ihr steht ein Junge mit einem Blasinstrument, der sich etwas verlegen an den Stuhl der Mutter drückt. Ihm wird durch die Handgeste der Mutter gerade sehr deutlich zu verstehen gegeben, dass er keinen Lärm machen soll, denn die mahnende Geste der Mutter zeigt auf ein Kind in einem Hochstuhl sitzend, das eingeschlafen zu sein scheint. An der Lehne des Kinderstuhls hängt eine Trommel. Neben der Mutter steht links von ihr eine Wiege, deren unordentliche Decken darauf hinweisen, dass das hungrige Kind gerade erst dort herausgenommen wurde. Das andere Kind im Stühlchen hat seinen Brei bereits gegessen und ist satt eingeschlafen, zu seinen Füßen steht der Breiteller mit einem Wärmetopf. Ein Korb mit zwei Tellern, einem angeschnittenen Brot, Besteck und ein dreifüßiger Tiegel stehen hinter dem Stuhl der Mutter auf dem Boden. Thema dieser Szene ist auch hier die im Aufklärungszeitalter geforderte Rückkehr der Frau zu ihrer von der Natur bestimmten Rolle als Mutter, die ihre Kinder selbst stillen und dies keiner Amme überlassen sollte.

Im häuslichen familiären Chaos werden die drei wichtigsten Aufgaben einer guten Mutter gezeigt: Das liebevolle Ermahnen und Erziehen eines Kindes, wie die Handgeste der Mutter zeigt, um es auf den richtigen Weg zu bringen. Das Stillen an der eigenen Brust als engste Kontaktperson und das Bemühen um ein friedliches, sorgenfreies Umfeld für die Kinderaufzucht. In direkter Gegenüberstellung der beiden Gruppen, einerseits der Mutter aus dem großbürgerlichen Umfeld und der Mutter aus deutlich ärmeren Verhältnissen, wird die Forderung erkennbar, dass die liebevolle Hinwendung und Erziehungsarbeit seitens der Mütter für alle gesellschaftlichen Schichten zu gelten habe. Die Motivvorlage ist in einem Gemälde von Greuze aus dem Jahr 1759 zu finden (Abb. 15). Es trägt den Titel *Silence* und unterstreicht somit die zur Ruhe ermahnende Handgeste der Mutter. Im Gemälde erkennt man: Die Wiege des Kindes steht im Hintergrund auf einem Tisch, der Korb neben der Mutter beinhaltet Tücher

255 Die Figur steht im Deutschen Historischen Museum in Berlin und wird unter der Inventarnummer KG 2005/78 geführt. Sie ähnelt sehr einer Ausformung die 1929 bei Cassirer/Helbing aus der Sammlung Siegfried Salz versteigert wurde. Die Höhe wird mit 21 cm angegeben. Vgl.: Kat. Aukt. Berlin 1929, S. 76. Eine weitere Erwähnung in einem Auktionskatalog findet eine Ausformung dieser Porzellangruppe in einem Auktionskatalog des Dorotheums aus dem Jahr 1905. Dort wurde der Nachlass der Könige Milan und Alexander von Serbien versteigert. Unter der Nummer 448 wird eine Gruppe mit dem Titel „Mutter mit drei Kindern, Porzellan-Gruppe, farbig, Frankenthaler Art“ mit einer Abbildung vorgestellt. Vgl.: Kat. Aukt. Wien 1905, S. 30.

Abb.: 15 Jean-Baptiste Greuze: Silence, 1759, Öl auf Leinwand, Royal Collection Trust, London, Inv.-Nr.: RCIN 405080 © His Majesty King Charles III 2023.

und Wäsche. Ein Topf liegt schräg an den Korb gelehnt, er ist glänzend sauber. Die Breischale neben dem Kind steht noch auf dem Wärmetopf, worin man die glühende Kohle erkennen kann. An der Stuhllehne des schlafenden Kindes hängt eine Trommel mit kaputter Trommelfläche, offenbar war der Junge in den stark zerschlissenen und unordentlichen Kleidern in der Vergangenheit bereits zu stürmisch.

Die häusliche Szene ist unordentlich und ärmlich, doch sind Mutter und Kinder sehr gepflegt dargestellt. Die Mutter mit dem Kind an der Brust ist mit reiner, rosiger Haut von einem Lichtstrahl beleuchtet vor dem dunklen Hintergrund ihrer Küche abgebildet. Worauf diese erleuchtete Szene hinweist, wird deutlich: Die stillende Mutter, umgeben von ihren Kindern in häuslichem Umfeld, wird idealisiert und fast Mariengleich dargestellt. Zwei Kinder sind satt und schlafen selig, der große Junge blickt durch die Zurechtweisung beschämt, jedoch folgsam auf die Mutter.

Die Kupferstichvorlage und das Gemälde wurden nicht nur in einer vollplastischen Ausformung in Porzellan dargestellt, sondern auch auf einer Dejeuner-Platte

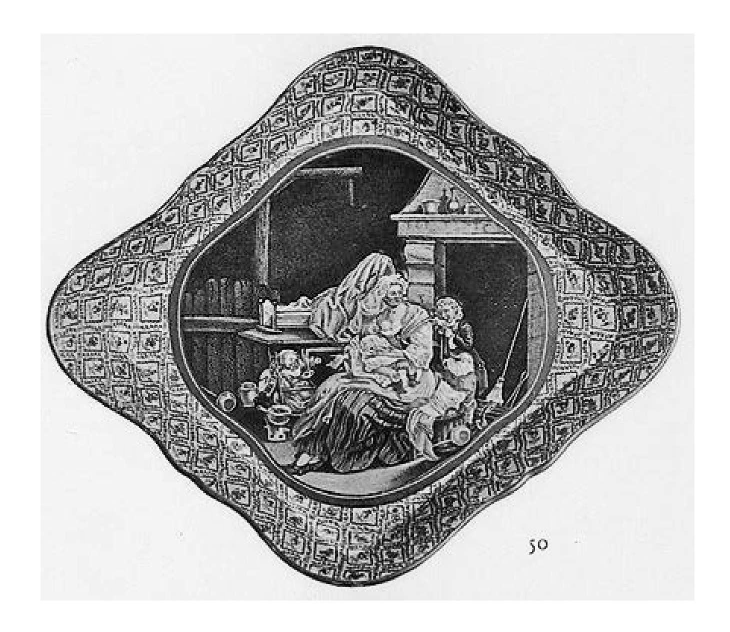

Abb.: 16 Conrad Lück, Porzellanmanufaktur Frankenthal: Die Gute Mutter, um 1780, Dejeunerplatte, Porzellan polychrom bemalt und goldstaffiert, vgl.: Kat. Aukt. München 1911, Lot Nr. 50.

und einer Tabatiere aus dem Jahr 1768/69 (Abb. 16).[256] Dass die ebenfalls aus der Frankenthaler Manufaktur stammende Dejeuner-Platte dieselbe Szene, wie die vollplastische Gruppe zeigt, bezeugt laut Beaucamp-Markowsky das Vorhandensein des Stiches von Cars in der Frankenthaler Manufaktur. Wie beliebt diese Gruppe war, verdeutlichen die zahlreichen noch vorhandenen Ausformungen und die häufigen Fälschungen.[257]

Im Vergleich zwischen dem Ölgemälde von Greuze, der Porzellanfigurengruppe von Lück und der Dejeuner-Platte fällt auf, dass die Porzellanfigurengruppe und das Bild auf der Porzellanplatte die gleiche Figurenkomposition aufweisen: Die Mutter blickt nach rechts zu dem lärmenden Jungen und weist zu dem schlafenden Kind im Stühlchen zur linken Seite hin. Ähnlich wie auf dem Gemälde von Greuze ist die Szene in einer Küche dargestellt (Abb. 15). Im Hintergrund ist eine große Kochstelle

256 Unbekannt: Schnupftabakdose mit Motiv d‘après le Silence dit aussi la Bonne mère de Greuze, um 1768–1769, Gold, Gouache, H: 3,7 cm, B: 8 cm, T: 6, Paris, Louvre, Inv.-Nr.: TH1434.
257 Vgl.: Beaucamp-Markowsky/Christen, 2008, Bd. 1, S. 516.

abgebildet, verschiedene Kochutensilien stehen herum, die Wiege des Kleinkindes steht auf einem Tisch, neben der Mutter steht ein Korb mit Wäschestücken und sogar der Holzbalken in der Wand und die Streifen des Kleides der Mutter sind am Gemälde von Greuze orientiert. Körperhaltung, Kleidung und Gesichtsausdruck der Dargestellten sind sich sowohl im Gemälde (Abb. 15), der Dejeuner-Platte (Abb. 16), der Tabatiere und der Porzellangruppe (Abb.14) ähnlich und lassen die Motivvorlage erkennen. Das Gemälde wurde im Fall der Figurengruppe in ein dreidimensionales Objekt aus Porzellan übersetzt. Im Gemälde werden die Personen im Vordergrund in helles Licht gesetzt, verschiedene Utensilien einer häuslichen Szene sind klar erkennbar und der Hintergrund betont durch das Mobiliar, die Kochstelle und die Holzbalken der Wand eine ärmliche Alltagsszene, in der sich eine Mutter um ihre drei Kinder liebevoll kümmert.

Hier treffen verschiedene Aspekte zusammen: Eine ärmliche Familienszene mit idealisierender Darstellung der Mutterrolle wird durch das kostbare Material Porzellan abgebildet. Verschiedene räumliche Ebenen können hier wiedergegeben werden, aber die Szene auf dieser Platte kann nur aus einer Perspektive, nämlich frontal, betrachtet werden. Die Dejeuner-Platte könnte zum Anbieten von kleinen Speisen verwendet worden sein und der Gast könnte nebenbei einen Blick auf dieses Motiv mit aufklärerischem Inhalt geworfen und sich von der aufgeklärten Denkweise des Besitzers überzeugt haben. So konnte ein Gespräch über Literatur mit ähnlichem Inhalt oder allgemein über Gesellschaft und Erziehung beginnen. In der Porzellanfigur wird nun der Vorteil der dreidimensionalen Darstellungsweise anschaulich: Eine Hintergrundfolie kann nicht wiedergegeben werden, also müssen die Attribute der häuslichen Küchenszene um die Gruppe herumdrapiert werden. Auffällig ist allerdings, dass es ebenso wie in der Motivvorlage eine Hauptansichtsseite gibt und sich dem Betrachter auf der Dejeuner-Platte, dem Gemälde, der Kupferstichvorlage und der Porzellangruppe dasselbe Motiv aus sehr ähnlicher Perspektive bietet. Der Porzellanmodelleur beweist hier seine bildhauerischen Fähigkeiten. Die zweidimensionale Vorlage wird in eine vollplastische Figur übersetzt, eine räumliche Anordnung der Objekte muss so gelingen, dass Aussage und Motivvorlage übereinstimmen, aber ähnlich wie in der Zeichnung eine Hauptansichtsseite existiert. Das Motiv wird in der Gruppe nun buchstäblich greifbar.

In diesen Figuren wurden also Tugendideale der Frau wie „Mutterliebe“ und „Bescheidenheit“ dargestellt. Diese Fähigkeit zum „Lesen“ oder Erkennen der Referenz auf die Marienikonographie ist nun für den Betrachter der Familiengruppen und

Mutterdarstellungen in Porzellanfiguren ein wesentliches Erkenntnisinstrument. Mithilfe der vertrauten Bildformen wird das Familien- und Mutterideal auch in Porzellanfiguren dargestellt. Ein weiterer Rückgriff auf die Grundlage christlicher Bildformeln ist auch für ein anderes Beispiel im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nachgewiesen und zeigt die Transformation in profane Bildmotive: Iris Wenderholm wies in ihrem Aufsatz *Verwirrung, Schwindel, Herzklopfen: Januarius Zick malt das Erleuchtungserlebnis von Jean-Jacques Rousseau* für das Bildnis Rousseaus (um 1770/71) von Januarius Zick nach, dass dieser eine Art neue Ikonographie des Philosophen schuf.[258] Zick bediente sich des christlichen Bildmotivs der Konversion für den Moment der Darstellung, als Rousseau unter einem Baum sitzend plötzlich eine körperlich stark spürbare Eingebung hatte, um die von der Akademie von Dijon gestellte Aufgabe zu einem zeitpolitischen Thema zu beantworten.[259] Zick transformierte den Moment der Inspiration unter Zuhilfenahme christlicher Bildmotive in einen Profanbereich.[260]

Weitere Figurengruppen machen anschaulich, als wie wichtig die Erziehung nach gesellschaftlichen Moralvorstellungen durch die Mutter gesehen wurde. Das richtige „Anleiten“ der Kinder erzieht diese zu moralisch richtigem Handeln. In den nachfolgenden Gruppen wird moralisches Fehlverhalten von Kindern gezeigt, wenn diese nicht früh genug auf den „richtigen Weg“ geleitet werden. Die Eindrücklichkeit der Szene wird durch starke Mimik und Gesten unterstrichen, die eine entscheidende Deutungshilfe der Szene bieten.

Angelehnt an die weiter oben beschriebenen Affekte, sind die in körperlichen oder seelischen Schmerz verzogenen Münder, ebenfalls als Beispiele für die vielfältigen Möglichkeiten der Affektdarstellung in Porzellan zu sehen.

258 Januarius Zick stand in Kontakt zu in Paris aktiv wirkenden Künstlern wie Johann Georg Wille, der wiederum mit Greuze und Diderot bekannt war und so könnte Zick etwas über zeitgenössische Diskussionen und auch Rousseaus Einfluss erfahren haben. Vgl.: Iris Wenderholm: Verwirrung, Schwindel, Herzklopfen. Januarius Zick malt das Erleuchtungserlebnis von Jean-Jacques Rousseau, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte ZfK Vol. 73, Nr. 3 (2010), S. 413–433, hier S. 418.

259 Jean-Jacques Rousseau beklagte im Jahr 1750 in seiner Antwort auf die von der Akademie gestellte Frage, „ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste zur Läuterung der Sitten beigetragen“ habe, dass die in den Gärten und Galerien ausgestellten Meisterwerke der Kunst nur Bilder aller Verirrungen des Herzens und des Verstandes zeigen würden, welche man sorgfältig aus der alten Mythologie hervorgesucht habe. Rousseau forderte, dass die Kunst positive Beispiele der Tugend zeigen solle, um so zur Erziehung der Menschen beizutragen. Vgl.: Frank Büttner/Andrea Gottdang: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2013, S. 126.

260 Vgl.: Wenderholm 2010, S. 418.

Acier fertige um 1780 eine Porzellangruppe in Meißen mit dem Titel *Die Schaukel.* Auf einem Erdsockel mit antikisierendem Reliefdekor ist dicht gedrängt eine kleine Gruppe von drei Kindern platziert (Abb. 17). Zwei Jungs und ein Mädchen haben ein Holzbrett über eine antike, am Boden liegende Säule gelegt und zur Wippe umfunktioniert. Der eine Junge sitzt an einem Ende der Wippe. Seinen Sitz hat er mit einem Stück Tuchballen gepolstert. Unter seinem linken Arm hält er eine Trommel, mit dem anderen Arm holt er zum Schlag auf diese mit einem Holzschläger aus. Sein Blick ist fest auf das am anderen Ende der Wippe am Boden liegende Mädchen gerichtet. Sie scheint vom Sitz gerutscht zu sein und blickt nun hilfesuchend auf. Ihre gelbe Schürze ist hochgerutscht, darunter ist ein prächtig gestreifter und geblümter Rock zu sehen, der ihre weiße Haut freigibt. Mit dem Kopf liegt sie auf einem Felsenstück, ihr Gesicht ist zu einem Schrei verzogen, ihr Mund ist weit geöffnet und zeigt ihre Zähne (Abb. 17). Der linke Arm scheint nach dem Brett greifen zu wollen, der rechte Arm ist hochgestreckt, als wolle sie die höhnenden Blicke abwehren. Neben ihr hockt auf einem Stück Marmorblock ein zweiter Junge. Sein Blick ist fest auf das Mädchen gerichtet und mit den Händen zeigt er ihr einen deutlichen Gestus, der seinen Spott ausdrückt: Er schabt Rübchen. Dieser Schmähgestus, bei dem man beide Zeigefinger übereinander reibt, deutet an, dass jemand dem gesellschaftlichen Spott ausgeliefert ist.[261]

Das Mädchen ist in einer unangenehmen Situation gelandet, beinahe wäre ihr Rock so verrutscht, dass der Junge ihr darunter blicken könnte. Keiner der Jungen scheint ihr zu Hilfe zu kommen, sie scheinen den Moment der Unterlegenheit des Mädchens auskosten zu wollen. Auffällig ist die unterschiedliche Kleidung der beiden Jungen: Der Junge mit dem lilafarbenen Anzug scheint aus einem höheren sozialen Stand zu kommen, als der Junge auf der Wippe. Seine Kleidung ist feiner und sein Hemd vor der Brust ordentlich geschlossen, währenddessen das Hemd des schaukelnden Jungen locker vor der Brust geöffnet ist und bäuerlicher aussieht. Die Trommel unter seinem Arm, auf die er offensichtlich einschlägt, verursacht Lärm, der jedermann auf diese missliche Lage des Mädchens aufmerksam macht. Vielleicht lässt diese moralisch ermahnende Szene folgenden Deutungsansatz zu: Das in doppelter

261 Die gekreuzten Finger waren in den Beschreibungen der Theatergesten des 17. und 18. Jahrhunderts eine Geste des Spottes, wie beispielsweise des gehörnten Ehemanns. Vgl. dazu die Geste Acrius Argumentatur in Chirologia: or The Naturall Language of the Hand von John Bulwer 1644, zitiert nach Chilton 2001, S. 149.

Abb.: 17 Michel Victor Acier, Porzellanmanufaktur Meißen: Die Schaukel oder La Balancoire, um 1780, Porzellan polychrom bemalt, H: 27,8 cm, B: 19,0 cm, T: 15,5 cm, Porzellansammlung im Zwinger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.- Nr. PE 1602 © Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Adrian Sauer (links).

Abb.: 18 Michel Victor Acier, Porzellanmanufaktur Meißen: Das Stelzenspiel, um 1780, Porzellan polychrom bemalt, H: 27,4 cm, B: 20,5 cm, T: 16,4 cm, Porzellansammlung im Zwinger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. PE 1619 © Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Adrian Sauer (rechts).

Bedeutung gefallene Mädchen ist durch das bedenkenlose Spiel mit den schamlosen Jungen in eine unangenehme Situation geraten, in der sie keine Unterstützung ihrer Spielgefährten erhält. Dieses Fehlverhalten der Jungen ist unabhängig vom sozialen Stand zu beobachten.

Der Fokus auf das Spiel ist in einer Doppeldeutigkeit dargestellt. In der Verwendung von Kinderfiguren wird mit dem Motiv des „puttenhaften“, „niedlichen“ gespielt. Sie zeigen jedoch eine Szene des moralischen Fehltritts, der ebenso für Erwachsene gilt, wenn zu leichtfertiger Spielergeist nicht wachsam ist. Andererseits ist der Fokus auf kindliches Spiel an sich bemerkenswert, da im 18. Jahrhundert die Kindheit als eigenständiger Lebensabschnitt und mit ihm das kindliche Spielen Beachtung fand.[262]Eine weitere Gruppe (Abb. 18) zeigt zwei Jungen und ein Mäd-

262 Siehe zur Geschichte der Spiele und speziell der Kinderspiele: Ariès 2007, S. 126–174.

chen beim Stelzenlauf. Das Mädchen hat über ihren Rock eine Schürze hochgerafft. Ihr Blick geht in die Ferne, sie scheint konzentriert auf einen Fixpunkt zu blicken und nicht zu merken, dass der Junge zu ihren Füßen den Moment der Unachtsamkeit nutzt, um ihren Rock zu lüften und darunter zu blicken. Dieser Junge liegt auf einem Säulenstumpf angelehnt am Boden. Hinter dem Mädchen steht ein zweiter Junge, der seine Hände scheinbar hilfreich an die Stelzen legt, doch berühren seine Hände die Stangen nicht. Die Gruppe wird überragt von einer Karyatidenherme auf rechteckigem Sockel. Auch diese Szene ist als ein subtiler moralischer Verweis zu deuten. Das Mädchen spielt mit den Jungen und ist durch den unsicheren Stand auf den Stelzen auf ihre Hilfe angewiesen, um nicht zu stürzen. Den Jungen scheint die Erziehung zu moralisch richtigem Handeln zu fehlen, sie nutzen die Hilflosigkeit des Mädchens aus. An allen dreien scheint noch die „Erziehungsarbeit“ seitens der Eltern zu fehlen. Das Mädchen läuft Gefahr, durch den wackeligen breitbeinigen Stand dem neugierigen Blick des liegenden Jungen ausgeliefert zu sein, der unverhohlen nach ihrem Rocksaum greift. Doch er muss feststellen, dass sich unter dem geblümten Oberrock noch ein zweiter, ebenfalls sorgsam verzierter Unterrock befindet, der seinen Blick verhindert. Dieser Unterrock ist nur zu entdecken, wenn der Betrachter der Porzellangruppe ebenfalls den Blick unter den Rock wirft, die Gruppe also in die Hand nimmt oder zumindest von mehreren Perspektiven ansieht. So ertappt sich der Betrachter selbst dabei, seiner Neugierde nachzugehen, ob denn der Junge etwas unter dem Rock des Mädchens entdecken könnte.

3.5 Der „gute Vater“ oder der „anonyme Held“

Die Diskussion um die Rollen der Geschlechter und der einzelnen Familienmitglieder bezog auch den Vater mit ein. Seine Position und das Aufgabenfeld innerhalb der Kernfamilie wurde ebenfalls in Porzellanfiguren dargestellt. Im Jahr 1785 schuf Johann Carl Schönheit das Modell der Figurengruppe *Der gute Vater* für die Meißener Manufaktur (Abb. 19). Auf einem ovalen braun staffierten Erdsockel mit Pfeifenornament sitzt auf einem breiten Sessel ein Vater in legerer Hauskleidung. Er ist mit Mütze, Hausrock und Pantoffeln anders als die knapp zehn Jahre früher gefertigte Pendantgruppe *Die Gute Mutter* (Abb. 13) nicht in der neusten Mode nach Pariser Vorbild gekleidet. Er hat seine öffentliche Kleidung abgelegt, die seinen Stand wider-

Abb.: 19 Johann Carl Schönheit, Porzellanmanufaktur Meißen: Der gute Vater, 1785, Porzellan polychrom bemalt, H: 20,8cm, B: 16,2 cm, T: 13,6 cm, Porzellansammlung im Zwinger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. PE 3521 © Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Adrian Sauer.

spiegeln würde. Doch die Kleidung der Familienmitglieder ist ebenso fein detailliert bemalt und edle Stoffe darstellend wie die Gruppe aus dem Jahr 1774.

Auch hier wird eine Szene aus einer finanziell besser gestellten Familie gezeigt. Auf dem linken Oberschenkel des Vaters steht ein kleines Kind in Hemdchen und mit einem Turban verkleidet. Mit seinen Händen fasst der Mann nach den kleinen Fingern eines Mädchens, das halb auf einer Sessellehne sitzend und halb auf dem linken Fuß des Vaters wippend spielt. Am rechten Bein des Vaters versucht ein kleiner Junge hochzuklettern, der sich zusätzlich auf der rechten Fußspitze des Mannes abstützt. Zur rechten Seite des Vaters sitzt der Familienhund und betrachtet das fröhliche Treiben. Am Sockelboden sind auch in dieser Gruppe Erdstrukturen angedeutet und kleine Pflanzensprösslinge wachsen aus dem Boden. Sie können auch hier als Attribute und Hinweise auf das „natürliche“ Aufwachsen der Kinder gedeutet werden, die von der väterlichen Sorgfalt und Liebe als „natürliche“ Sprösslinge der Familie großgezogen und begleitet werden. Im Widerspruch zur Alltagswelt stand das Ideal des *pere de famille* als namenloser Held der gesellschaftlichen Ordnung. Die Darstellung eines solch liebevollen Familienvaters entsprach dem gelobten und geschätzten Symbol der guten gesellschaftlichen Ordnung. Er wurde zur Hauptfigur

der anonymen Tugend. Seine Tätigkeit als Hausvater war eine im Privaten ausgeübte Tugend, die dem Gemeinwohl in unauffälliger Weise zugutekommen sollte.[263] Der Vater sollte durch seine Erziehungsarbeit dem Staat nachhaltig dienen, indem er „gute" und „treue Staatsbürger" erzog, so wie es auch in den von Rousseau aufgelisteten Pflichten eines „guten Vaters" und „vaterlandstreuen Bürgers" beschrieben wurde.[264] Unsichtbarkeit und eine namentliche Unbekanntheit waren wesentliche Bestandteile dieses anonymen Helden. Er bildete das Gegenstück zum öffentlich dargestellten und verehrten Helden in einem Denkmal in der Öffentlichkeit. Anstelle des Außergewöhnlichen wollte man das Gewöhnliche darstellen, anstelle der Bewunderung das Gefühl von innerer Bewegtheit und die Distanz, die ein Denkmal vermittelt, sollte durch vertraute Nähe ersetzt werden.[265] Jedes der Kinder in dieser Gruppe, egal ob Mädchen oder Junge, bekommt hier die Aufmerksamkeit des Vaters und seine direkte Zuwendung. Der Betrachter erhält einen Einblick in ein idealisiertes Bild eines bürgerlichen Familienlebens, das zwar zu jener Zeit in aufgeklärten Kreisen diskutiert wurde, aber sicher nicht der Realität entsprach. Ein Vater, der sich hingebungsvoll zum Toben mit den Kindern Zeit nimmt, anstelle als Familienvorstand eine gewisse Würde darstellen zu wollen und durch Arbeit die Familie zu ernähren, spiegelte in keiner Weise den damaligen Alltag wider. Der Vater wollte mit Strenge und Distanz seinen Erziehungsbeitrag leisten, aber nicht wie von aufgeklärten Pädagogen wie Rousseau gefordert, mit liebevoller, menschlicher Hinwendung. Diese Hinwendung zu den Kindern und speziell die Erziehung zu rechtschaffenden Staatsbürgern war jedoch von Seiten des Mannes hauptsächlich auf seine Söhne bezogen. Die Erziehung der Töchter oblag überwiegend den Frauen.[266]

In der öffentlichen Selbstdarstellung von Frauen im 18. Jahrhundert dominierte besonders in Deutschland die Vorstellung von der Mutter als Erzieherin und damit auch als „geistige Mutter" für ihre heranwachsenden Kinder. Dies galt speziell für die Töchter. Diese Darstellung der „geistigen Mutterschaft" analog zum Ideal des guten Vaters, der seine Söhne fürsorglich lehrte und erzog, war das attraktivere Selbstbild,

---

263 Vgl.: Henning Ritter: Die Krise des Helden. Der Ruhm und die großen Männer im Ancien Régime, in: Martin Warnke (Hrsg.): Politische Kunst. Gebärden und Gebaren, Berlin 2004. (Hamburger Forschung zur Kunstgeschichte, Studien, Theorien, Quellen; 3), S. 1–15, hier S. 12.

264 Vgl. beispielsweise: Rousseau – Denhardt 2011, Bd. 1, S. 35, und: Rousseau – Denhardt 2011, Bd. 2, S. 294.

265 Vgl.: Ritter 2004, S. 12 f.

266 Vgl.: Opitz 2002, S. 155 oder in zeitgenössischen Schriften, siehe hierzu beispielsweise: Rousseau – Denhardt 2011, Band 2, S. 294.

welches Frauen von sich zeichneten. In der weiblichen Selbstdarstellung fand viel seltener das Bild der stillenden Mutter Platz, als es auf Seiten der Männer für die Frauenrolle formuliert wurde.[267] Nicht ganz eindeutig ist Opitz zufolge zu klären, ob die gut gebildeten bürgerlichen Frauen in ihrer Selbstdarstellung nun eine Abwehrreaktion gegenüber den belastenden und manchmal frustrierenden Mutterpflichten zeichneten oder eine besondere Wertschätzung zum Ausdruck brachten, die die Aufklärung der Verstandesbildung und gerade nicht der mühseligen Kinderaufzucht entgegenbrachte.[268]

Eine Aufteilung der Erziehungsarbeit wird anschaulich in einer Gruppe der Wiener Porzellanmanufaktur aus der Zeit um 1760–1770 mit dem Titel *Kavalier und Knabe.*[269] Die Gruppe ist auf einem Rundsockel präsentiert, der relativ grob belassen und grün bemalt ist. Die Szene ist zwar vollplastisch ausgearbeitet, aber auf eine klare Frontalansicht ausgerichtet. Die Position der beiden Figuren und der Attribute ist so angeordnet, dass die Szene schon aus dem frontalen Betrachterstandpunkt ganz erfasst und gedeutet werden kann. Hier sitzt ein Mann auf einem Fass, den rechten Arm auf einen einfachen Klapptisch aus Holz gestützt. Neben dem Fass steht eine große Trommel. Die Kleidung des Mannes ist einfach und leger, sie erinnert an die Kleidung eines Soldaten, auf dem Kopf trägt er einen Dreispitz. Am linken Fuß trägt er noch einen Stiefel, der rechte lehnt unter dem Tisch an einem Holztischbein. Auf dem Tisch liegen ein Stück Brot, ein Messer und eine schwarze Schatulle. In der rechten Hand hält der Mann eine Weinflasche. Vor dem Tisch auf dem Boden ist ein Kochtopf über einer kleinen Feuerstelle aufgehängt. Hinter dem Mann sieht man ein Stück Stoff, das ein Zelt andeuten soll, wie es in einem Feldlager aufgebaut wurde. Daran hängt eine Fahne. Neben dem Mann steht ein kleiner Junge, der in ähnlicher Kleidung wie der Vater auftritt. Er hat eine kleine Trommel um den Hals gehängt hat und auf dieser scheint er mit kleinen Schlagstöcken zu trommeln. Der Vater legt liebevoll seine Hand auf den Kopf des Jungen und blickt auf ihn herunter. Der Junge hingegen blickt vom Vater weg in die Ferne. Durch die ähnliche Kleidung von Vater und Sohn und die kleinere Version der Trommel scheint die Gruppe auch das augenscheinliche präsentieren zu wollen: Der Vater dient als Vorbild und Erzieher

267 Vgl.: Opitz 2002, S. 160.
268 Vgl.: Ebd., S. 160.
269 Unbekannt, Porzellanmanufaktur Wien: Kavalier und Knabe, um 1760–1770, Porzellan polychrom bemalt, H: 23 cm, Zagreb, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr.: MUO-020362.

seines Sohnes, er blickt liebevoll auf ihn herab und bildet ihn nach bestem Wissen und Können zu einem folgsamen Bürger und Soldaten aus.

Das Pendant zu dieser Gruppe, *Dame und Kinder*, stammt auch aus der Zeit um 1760–1770.[270] Hier sitzt eine Frau ebenfalls vor einem zeltähnlichen Hintergrund, allerdings ist dieser so gefaltet, dass er von der frontalen Betrachterperspektive aus auch wie ein Baldachin wirken kann und so einen häuslicheren Charakter bekommt. Die Frau balanciert auf ihrem Schoß ein bemaltes Kaffeeservice, in ihrer linken Hand hält sie ein Stück Gebäck. Sie blickt nach rechts in die Richtung eines Kleinkindes, das leicht bekleidet in einem geflochtenen Korb auf einem Strohbündel abgestellt steht. Hinter den Füßen der Frau liegt ein Bündel Kornähren. Zur linken Seite der Frau steht ein Mädchen mit einem Koppchen in der Hand und blickt in dieselbe Richtung wie die Mutter. Würde man die beiden Porzellangruppen des Vaters mit seinem Sohn und die Mutter mit beiden Kindern nebeneinanderstellen, so würden beide durch die aufeinander gerichteten Blicke miteinander korrespondieren, während sie jeweils von ihrer Tätigkeit pausierend dargestellt werden. Es wird deutlich, was die Erziehungsziele beider Eltern sind: Das Mädchen wird von der Mutter zu häuslichen Tätigkeiten und kultivierter Lebensart ausgebildet, veranschaulicht durch das feine Kaffeeservice und das Baby. Die Strohbündel stehen als natürliche Beigaben zwar auch für eine Tätigkeit mit Verbindung zu einem Feld, hier ist aber die Ernte zur Nahrungsbereitung gemeint. Bei Vater und Sohn wird auf die Arbeit auf dem Schlachtfeld angespielt.

Zu diesen beiden Gruppen gibt es sehr ähnliche Ausformungen, die jedoch durch kleine Abwandlungen eine andere Deutungsmöglichkeit offerieren und damit zeigen, wie sehr es auf kleine Details in der Gestaltung ankommen kann, um eine Botschaft zu vermitteln. In einer Ausformung des Kavaliers oder Offiziers aus der Wiener Manufaktur aus der Zeit um 1765 ist der Fokus auf eine andere Aussage gelegt. Der Mann sitzt hier in sehr ähnlicher Pose auf einem Holzblock an einem hölzernen Klapptisch, er hat auch hier nur noch einen Stiefel an den Füßen.[271] Unter dem Tisch fehlt der Kochtopf, auf dem Tisch ist kein Brot, aber dafür eine ähnliche Flasche platziert. Im Hintergrund ist ebenfalls ein Fahnenmast mit zeltähnlicher Staffage und

270 Unbekannt, Porzellanmanufaktur Wien: Dame und Kinder, um 1760–1770, Porzellan polychrom bemalt, H: 21,5 cm, siehe Abbildung: Sladek 2007, S. 155.

271 Unbekannt, Porzellanmanufaktur Wien: Kavalier oder Mahnung der Offiziersordnung, um 1765, Porzellan polychrom bemalt, H: 25 cm, Privatsammlung, vgl.: Ahrens 2017, S. 352.

zur linken Seite des Mannes eine Trommel auf dem Boden abgestellt. Auffälligster Unterschied ist das Fehlen des Jungen. Die Handgeste des Mannes als Vater mit dem Jungen zeigt eine vertraute Berührung des Kinderkopfes, auf diesem ruht auch der Blick des Offiziers. In der Ausformung des Mannes ohne Kinderbegleitung hält dieser nun einen Becher in der Hand und blickt in die Ferne, während sein Körper nach rechts schwankt und er sich an der Flasche auf dem Tisch abstützen muss. In dieser Figur ist deutlich eine Warnung vor dem Alkoholkonsum innerhalb der Feldlager des Militärs zu lesen: Der betrunkene Offizier läuft Gefahr innerhalb der strengen militärischen Verhaltensregeln gegen die Vorgaben zu verstoßen.

Auch zu der Mutter mit ihren Kindern findet sich eine sehr ähnliche Ausformung.[272] Hier sitzt eine Frau mit einem Tablett auf dem Schoß vor einer zeltähnlichen Staffage, zu ihrer rechten Seite liegt auch hier ein Kleinkind in einem Korb auf einem Strohballen. Auf dem Tablett balanciert die Frau ein Kaffeeservice mit zwei Tassen und einer Zuckerdose. Das Mädchen zu ihrer linken Seite fehlt und somit bleibt die Frage, für wen die zweite Kaffeetasse auf dem Tablet gedacht ist. Die Deutung als Frau, die Erziehungsarbeit hin zu einer guten Hausfrau an ihrer Tochter verrichtet, fällt in dieser Ausformung deutlich offener aus. Nur durch das Kaffeeservice und die bereits fertig gebundenen Strohbündel ist sie als fleißige Hausfrau und gute Gastgeberin gekennzeichnet.

Im Falle einer Zusammenstellung dieser verschiedenen Ausformungen würde dem Sammler die Bandbreite der Interpretationsmöglichkeiten der Porzellanfiguren präsentiert: In den beiden Figurengruppen als Eltern wird die Erziehungsarbeit als wertvolle bürgerliche Pflicht und als Beitrag zu einem funktionierenden Staat anschaulich gemacht. In den Ausformungen ohne Kind, bzw. mit nur einem Kind wie bei der Frau, tritt eine moralische Ermahnung deutlicher zutage, die allerdings nur in einer Zusammenstellung der verschiedenen Versionen deutlich wird. Ohne Familienanschluss, wie im Falle des Offiziers mit Weinflasche und Becher in der Hand, wird das Risiko des Alkoholkonsums und die Gefahr der Pflichtverletzung thematisiert. Hier wird nun ein Blick in die Privatheit und Wahrnehmung der bürgerlichen Pflicht anschaulich gemacht, wie es von einem guten Staatsbürger zu wünschen war.

Eine Gruppe mit ebenfalls moralisch ermahnender Szene präsentiert die nachfolgende Gruppe (Abb. 20). Sie passt einerseits in den Kontext der Darstellung des

272 Unbekannt, Porzellanmanufaktur Wien: Mutter mit Kleinkind vor einer Fahne, um 1765, Porzellan polychrom bemalt, H: 21,5 cm, Privatsammlung, vgl.: Ahrens 2017, S. 352.

guten Vaters, Mannes und Bürgers, der sich folgsam in den Dienst des Vaterlandes stellt und so auch einen Soldaten als anonymen Helden präsentiert. In ihr wird aber auch die Möglichkeit zur Darstellung unterschiedlicher Mimik in Porzellan demonstriert, die eine wesentliche Deutungshilfe der Szene bieten. In dieser Gruppe mit dem Titel *Der verwundete Soldat* aus der Manufaktur Frankenthal wird anschaulich, dass auch Alltagsszenen mit traurigem oder zweifelhaftem Hintergrund in Porzellan dargestellt wurden (Abb. 20). In dieser Szene wird der Schwerpunkt auf die Darstellung von Trauer gesetzt. Hier liegt ein verwundeter Soldat am Boden, den Kopf auf einen Stoffballen und einen Stiefel gestützt.[273] Seine Uniform besteht aus einer gelben Weste, gelben Hosen und einer weißen Jacke mit roten Aufschlägen, Rabatten genannt, an der Brust und den Ärmeln, darauf sind große Knöpfe genäht. Seine Hände sind schwach neben dem Körper abgelegt, der Oberkörper sackt leicht nach rechts. Die ganze Körperhaltung drückt Schwäche aus. Der Mund ist leicht geöffnet und sein Blick ziellos nach oben gerichtet. Der Kopf ist in ein weißes Tuch gewickelt, vielleicht wurde hier eine Kopfwunde verarztet. Links neben dem Soldaten liegen sein Dreispitz und ein Degen. Der linke Fuß steckt noch im Stiefel, das rechte Bein ist nackt und zeigt eine Wunde. Zur rechten Seite des Verwundeten kniet ein Wundarzt in sehr ähnlicher Uniform. Er ist im Begriff die rechte Hand auf das verwundete Bein zu legen. Hinter dem Rücken verbirgt er einen abgebrochenen Gegenstand, eventuell ein Messer oder etwas, das er aus der Wunde entfernt hat. Auf dem Kopf trägt er einen schwarzen Dreispitz und eine Zopfperücke mit schwarzen Stoffband. Er blickt die ihm gegenüberstehende Frau an. Sie hält in der linken Hand ein weißes Taschentuch, die rechte Hand zeigt auf den Verletzten. Ihr Gesicht drückt Schmerz aus, die Mundwinkel sind nach unten gezogen, der Mund ist geöffnet, als würde sie schreien oder den Verletzten und die Situation lautstark betrauern. Ihre Stirn liegt in Falten und unter ihrem rechten Auge ist eine Träne modelliert. Ihr Blick ist anklagend auf den Wundarzt gerichtet. Sie betrauert den Verwundeten, eventuell ist dieser sogar bereits verstorben, was sein leerer Blick und die schlaffe Körperhaltung suggerieren.

Bei genauer Betrachtung der Gruppe wäre einem Betrachter des 18. Jahrhunderts aufgefallen, dass es sich bei dieser Darstellung um einen verwundeten Soldaten mit einer realistisch staffierten, zeitgenössischen Uniform handelt. Es könnte sich hier um

273 Der Soldat wurde auch als Einzelfigur ausgeformt. Ein Beispiel ist der unstaffierte Soldat, der aus dem Besitz von Georg Hirth in der Galerie Helbing 1916 versteigert wurde. Vgl.: Kat. Aukt. München 1916, Nr. 266.

Abb.: 20 Johann Friedrich und Carl Gottlieb Lück, Porzellanmanufaktur Frankenthal: Der verwundete Soldat, um 1760–1763, Porzellan polychrom bemalt, Höhe: 19 cm, Historisches Museum der Pfalz, Speyer, Inv.- Nr.: HM_1983_0124. Foto: CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/): © Historisches Museum der Pfalz, Speyer / Ehrenamtsgruppe HMP Speyer, https://rlp.museum-digital.de/object/567 <11.3.2024>.

ein Mitglied des Kurhannoverschen Dragonerregiments handeln. Dieses Regiment rekrutierte Soldaten aus dem Adel und Bürgertum in der Region Niedersachsens.[274] Die Uniform zeigt einige deutliche Kennzeichen: Das gelbe Kamisol, den weißen Rock und die roten Rabatten. Sogar die silbernen Knöpfe und der silberne Streifen am Rand des Dreispitzes wurden detailgetreu vom Maler der Gruppe bedacht.[275] Das Regiment beteiligte sich unter anderem an verschiedenen Schlachten während des Siebenjährigen Krieges und musste teilweise, bedingt durch eine taktisch veraltete Ausbildung, einige erhebliche Verluste hinnehmen.[276] Diese Gruppe zeigt eine lebensnahe, wenig glorreiche Begebenheit der Alltagswelt des 18. Jahrhunderts. Sie

274 Regiment von Veltheim, Dragoner, gegründet 1671, vgl. Unbekannt o. J.: Kurhannoversches Dragonerregiment D I von 1671/1; und: Gabriel Nikolaus Raspe (Hrsg.): Accurate Vorstellung der saemtlichen Churfürstl. Hanöverischen Armee zur eigentlichen Kentniss der Uniform von jedem Regimente. Nebst beygefügter Geschichte, worinne von der Stiftung, denen Chefs der Staercke, und den wichtigsten Thaten jedes Regiments Nachricht gegeben wird, Nürnberg 1763, S. 3 f.

275 Vgl.: Preben Kannik: Uniformen in Farben, übers. von Lisa Lundø, Berlin 1967, S. 174.

276 Vgl.: Unbekannt o. J: Kurhannoversches Dragonerregiment D I von 1671/1.

kann als ein Beispiel gesehen werden, dass das kostbare Material Porzellan im 18. Jahrhundert vielfältige Themenbereiche darstellte. Auch die brutale Gegenwart und Folgen territorialer Machtkämpfe wurden verkörpert. Die Verletzung des Soldaten ist zwar dem allgemeinen Risiko einer Kampfhandlung geschuldet, in diesem Kontext der nachweisbar veralteten Kriegstaktik wäre auch eine Kritik an den Verantwortlichen denkbar. Die Befehlshaber und Finanziers dieser Heere waren vermutlich zugleich die Sammler dieser Figurengruppen. Vielleicht wird eine Mahnung und ein Appell formuliert, die Verantwortung über das Heer nicht leichtfertigen Entscheidungen zugunsten territorialer Ansprüche seitens der gesellschaftlichen Elite zu vernachlässigen.

Die Forderung nach Ästhetik, einer dekorativen Darstellungsweise des Hässlichen oder der Trauer wird in dieser Porzellanfigur gewahrt. Trotz der in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts formulierten Unüberbrückbarkeit und Trennung von der Darstellbarkeit des Hässlichen, Traurigen einerseits und Ästhetik und Schönheit andererseits, wagt der Porzellanmodelleur hier eine Verbindung beider Motive. Lessings Meinung, dass das vor Trauer schmerzverzerrte Gesicht in der Skulptur die Grenze zur Hässlichkeit und Unwürdigen überschreiten würde, wird in dieser Gruppe widerlegt.[277] Dem Künstler gelingt einerseits durch die Staffierung eine ansprechende und lebendig gestaltete Darstellung der Trauerszene. Die emotionale, kritische Aussage wird jedoch durch die Trauer in den Gesichtern verdeutlicht.

Ein weiteres Beispiel, das eine emotionale mit einer moralisch ermahnenden Szene darstellt, stammt aus der Meißener Manufaktur. Kaendler vermerkte in seinen Arbeitsberichten im Oktober 1745, dass er eine Gruppe im Modell zerschnitten hatte, die einen Podagrakranken darstellte.[278] Ein Mann, der offensichtlich große Schmerzen in seinem gichtkranken Fuß hat, sitzt mit weit aufgerissenem Mund auf einem Kanapee und wird von einer Frau versorgt. Diese kniet vor ihm und scheint seinen Fuß mit einem Tuch polstern zu wollen, um die Schmerzen beim Schuhanziehen etwas zu lindern. Der Mann sitzt in legerer Hauskleidung mit offenem Hemd und Lockenperücke zurückgelehnt auf dem Sofa. Mit der linken Hand stützt er sich, die rechte hat er klagend erhoben als wolle er die Frau zuerst abwehren, um sich dann ihrer hilfreichen Handlung aber doch bewusst zu werden. Neben dem Sofa stehen ein paar Weinflaschen auf dem Boden, sie sind als deutliche Ermahnung und War-

277 Vgl.: Lessing-Vollhardt 2012, S. 22; und Santorius 2012, S. 32 f.
278 Vgl.: Eintrag vom Oktober 1745, Bl. 394 r-v in: Kaendler 2002, S. 110. Siehe Abbildung: Kat. Ausst. Dresden 2010, S. 330, Kat. Nr. 381.

nung vor übertriebenem Alkoholkonsum zu verstehen. Hier wird ein Mann in aller Deutlichkeit präsentiert, der seine Pflichten als Mann und Familienvorstand verletzt. Die ganze Szene verdeutlicht die schädigende Wirkung des Alkohols, in gesundheitlicher und moralischer Hinsicht. Die Staffierung der Gruppe ist prächtiger, als das dargestellte Thema erwarten lassen würde. Das Kleid der Dame ist mit einem Blumenmuster überzogen, der Sockelboden ist mit Blüten und Blättern verziert. Eine Umdeutung einer antiken Vorbildfigur ist in dieser Darstellung zu erkennen: Die antike Skulptur *Der Dornauszieher* (als Marmor- und Bronzefigur erhalten), zeigt einen Knaben, der sich einen Dorn aus der Fußsohle zieht.[279]

Die Warnung vor dem gesellschaftlichen und körperlichen Schaden, bedingt durch übertriebenen Alkoholkonsum, wird in einer Neuausformung aus dem Jahr 2003 noch deutlicher.[280] Hier wurde dem Paar noch ein Kind beiseitegestellt, das neben dem Sofa steht. Es scheint noch so klein zu sein, dass es einen Breitopf in der Hand hält und fragend zum Mann aufblickt. Auf einem kleinen Schemel ist eine Flasche neben einem dicken Polster positioniert. Die Motivvorlage für die Figur aus dem 18. Jahrhundert stammt vermutlich aus einer Illustration der Geschichte *La Courtisane amoureuse* von Jean de la Fontaine (1621–1695).[281] Die Erzählung beinhaltet eine Szene, in der die junge Constanze blind vor Liebe versucht, den jungen Camille von sich zu überzeugen und ihm ihre Gefühle beichten will. Dieser prüft ihre Liebe zunächst durch gespielte Ablehnung und lässt sich von ihr die Strümpfe ausziehen, um sich fürs Zubettgehen vorzubereiten. In der Geschichte ist die Szene mit einer Art Erniedrigung, um den Stolz der Frau zu brechen, zu deuten, doch ließ sich die Szene gut für moralische Ermahnungen verwenden und bildlich wiedergeben. Viele Künstler hatten diese Geschichte in Gemälden und Graphiken dargestellt, unter anderem Pierre Hubert Subleyras (1699–1749). Die hier vermutlich verwendete Vorlage wurde von Francois Boucher (1703–1770) entworfen und von Nicolas de Larmessin (1684–1753) im Jahr 1736 gestochen.[282]

279 Eine Bronzeausführung, der sogenannte „kapitolinische Dornauszieher“, befindet sich im Konservatorenpalast in Rom.

280 Nach Johann Joachim Kaendler, Meißen: Der Schmerz oder Der Podagrakranke, Neuausformung 2003, Dresden, Deutsches Hygiene-Museum.

281 Die Erzählung von Jean de la Fontaine La Courtisane amoureuse ist auf Deutsch mit dem Titel Die verliebte Hetäre erschienen. Vgl.: Jean de la Fontaine: Schwänke und Mährchen, Berlin 1811, Bd. 1, S. 194–208.

282 Nicolas de Larmessin: La courtisane amoureuse, um 1736, Radierung, Paris, Louvre, Inv.-Nr.: 31529 LR.

Bisher kann festgehalten werden, dass ein Aspekt der Kunsttheorie der Aufklärung war, dass von einem Kunstwerk eine sittliche, erzieherische Wirkung gefordert wurde.[283] Der Staatsnutzen und so auch der Erhalt des öffentlichen Friedens war ein entscheidendes Kriterium bei der Beurteilung der Wertigkeit der Kunst. Werner Busch stellt für das 18. Jahrhundert fest:

> „Die primäre Funktion der Kunst hat sich verschoben: nicht mehr Staatsrepräsentation- und legitimation ist ihre Aufgabe, sondern die Förderung der Erziehung: nicht Idealisierung ist ihr Ziel, sondern Überzeugung durch Eindringlichkeit. Das hat Konsequenzen für die Art und den Einsatz künstlerischer Mittel.“[284]

Dem Künstler wird hier von Busch also auch eine gewisse Verantwortung oder Mitverantwortung zur Erziehung der Gesellschaft zugeordnet. Das setzt voraus, dass Bildmittel eingesetzt werden, die möglichst jeder, unabhängig von Gesellschafts- und Bildungsstand, lesen kann. Daraus resultierte eine intellektuelle Partizipation bisher ausgeschlossener bzw. nicht einbezogener Gesellschaftsschichten.

Busch erklärte die Verwendung tradierter ikonographischer Schemata zwar anhand von Graphiken William Hogarths (1697–1764) speziell für die englische Kunst, doch müssten diese bildsprachlichen Kompetenzen vergleichbar auch für den deutschen Betrachter gelten. Der Betrachter müsse über eine gewisse Leseerfahrung und Erkenntnisfähigkeit verfügen, um den Bildinhalt verstehen zu können. Wenn nun Personen eines gesellschaftlich niederen Ranges und sogar bei moralisch fragwürdigem Handeln mit Hilfe christlicher Ikonographieschemata abgebildet werden, müsse auf inhaltlicher Ebene eine Erklärung gefunden und deutlich gemacht werden. Wichtig sei es laut Busch, Gotteslästerung oder Beleidigung religiöser Gefühle auszuschließen. Die sozialen Verhältnisse im 18. Jahrhundert hatten sich so verändert, dass christliche Bilderzählungen keinen so hohen Stellenwert mehr hatten, aber die

283 Vgl.: Büttner/Gottdang 2013, S. 223. Die erzieherische Wirkung war von u. a. Winckelmann gefordert, Kunst solle ihre dekorative Rolle aufgeben und sich ihrer Erziehungsfunktion bewusst werden. Künste sollen nicht nur dem Vergnügen dienen, sondern im Sinn der Aufklärung unterrichten. Beeinflusst wurde Winckelmann u. a. auch durch Schriften der italienischen Renaissance, wichtiger Autoren des 18. Jahrhunderts wie Jonathan Richardson, Anthony Ashley Cooper Shaftesbury sowie Dresdener Freunde wie Oeser, Hagedorn, Philipp Daniel Lippert u. a. Vgl.: Spee 2004, S. 15 f.

284 Busch 1993, S. 242.

Lesegewohnheit der Bilderzählungen war in den Betrachtern fest verankert.[285] Chaotische Zustände konnten vor Augen geführt und vom Betrachter erkannt werden, indem mit vertrauten Bildmitteln kommuniziert wurde.[286]

Die folgenden Beispiele sollen zeigen, wie der Blick in die Privatsphäre einer fürstlichen Familie dargestellt wird, und auch darin der jeweilige Stand bzw. die gesellschaftliche Position ausgedrückt wird.

3.6 Das Familienleben in Fürstenkreisen

Der Modelleur Anton Grassi (1755–1807) fertigte für die Wiener Manufaktur um 1775–80 eine große Porzellanfigurengruppe auf einem mehrfach getreppten Rundsockel an, die den Titel *Familie des Erzherzog Leopold II.* trägt (Abb. 21).Das auch im Klassizismus übliche Gestaltungsprinzip einer allansichtigen Rundkomposition wird hier angewandt, der im Barock übliche raumgreifende und vielansichtige Figurenaufbau wird jedoch beruhigt. Somit wird trotz beidseitiger Platzierung von Figuren eine Hauptansicht definiert.[287]

Im Mittelpunkt der Gruppe sitzt die Mutter Maria Ludovica (1745–1792), *á la francaise* gekleidet, mit einem Kleinkind auf dem Schoß, und blickt zu ihrer ältesten Tochter, die in der modischen *robe à la polonaise* erscheint und ihren linken Arm um ein kleineres Mädchen gelegt hat. Sie sieht auf das Geschwisterchen auf dem Schoß der Mutter. Das Kleinkind blickt zu einer weiteren Schwester, die ihre Arme zu dem Kleinkind ausstreckt und zwischen den Eltern platziert ist. Am Rand der Gruppe und doch alle überragend, steht der Vater Erzherzog Leopold II. (1747–1792) in entspannter Pose an einen Marmorblock gelehnt, auf dem in der Berliner Ausformung

285 Vgl.: Busch 1993, S. 249.

286 Busch erklärt diesen Erkenntnisvorgang folgendermaßen: „Entdeckt der Betrachter unter dem Mantel der ihn betreffenden Realität das christliche Schema, so mag ihn sein Befremden zu zweierlei führen. Er kann zum einen eine Diskrepanz von gesellschaftlicher Realität und christlichem Paradigma reflektieren […] Auf formalästhetischer Ebene ließe sich die Überblendung des alltäglichen Themas mit dem christlichen Schema allerdings auch anders lesen. Da religiöse Kunst […] nicht gefragt war, die Kunst je-doch ihre Sprache, ihre Argumentationsschemata, ihre Ausdrucksfiguren an der religiösen Kunst entwickelt hat, war zu überprüfen, was den Kern dieser Sprache, das überhistorische Abstrakt jenseits des christlichen Anwendungsbereiches ausmachte. Es galt, so etwas wie die Ursprache der Kunst freizulegen […].“ Vgl.: Busch 1993, S. 249.

287 Vgl.: Spee 2004, S. 48.

Abb.: 21 Anton Grassi, Porzellanmanufaktur Wien: Familie des Erzherzog Leopold, Porzellan unbemalt, um 1775, MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien, Inv.-Nr.: KE 6867 © MAK/Kristina Wissik.

ein antikes Säulenfragment, in der Wiener Ausformung eine Vase platziert ist.[288] Er blickt auf seine Frau im Kreis ihrer Kinder. Durch seinen Blick und seine zu ihr gewandte Haltung wird die Mutter zwar als Mittelpunkt der Familie betont, aber der Vater ist trotz seiner am Rand stehenden und von den Kindern wenig beachteten Position klar als Familienoberhaupt zu erkennen. Durch die Position und die Blickführung der dargestellten Personen wird die Frau in ihrer Rolle als Mutter in den Mittelpunkt gerückt. Der Herzog weiß um seinen Status und findet in seinen beruflichen Verpflichtungen Anerkennung, im familiären Kreis überlässt er seiner Frau diese Aufmerksamkeit. Trotzdem entzieht er sich nicht dem Familienleben, sondern wacht darüber.

Die Körpersprache der Figuren vermittelt eine gewisse Würde und Grazie, doch speziell der Herzog wird in einer sehr legeren Haltung in seinem privaten, nicht repräsentativen Umfeld gezeigt. Leopold legte Wert darauf, sich seinen Untertanen leutselig zu präsentieren und setzte diese Präsentation aufklärerischer Gedanken und Mittel der Sympathiegewinnung bewusst als politisches Mittel ein, aber es wurde ihm

288 Im Kunstgewerbe Museum Berlin befindet sich eine polychrom bemalte Ausformung unter der Inventarnummer HF 351.

auch als „natürliche“ Charaktereigenschaft nachgesagt.[289] Dem Betrachter wird in dieser Gruppe eine Familie aus adeligen Kreisen gezeigt, die Wert darauf legt, sich wie eine bürgerliche Kernfamilie zu präsentieren.

Bei genauer Betrachtung fällt auf, dass der ideale Betrachterstandpunkt aus einer leichten Untersicht, auf Augenhöhe der Mutter zu sein scheint. Aus dieser Perspektive sind die Gesichter der Familie und ihre Positionierung zueinander am besten zu erkunden. Dabei wird der Beobachter dieser Familienszene in einen untergeordneten Standpunkt versetzt, denn nun blickt man zum Herzog leicht empor. Kompositorisch ist der Herzog klar als Familienoberhaupt betont, er stellt den höchsten Punkt der Gruppe dar. Er lehnt sich (in der Berliner Fassung) an ein Fragment einer antiken Säule, was die in langer Tradition stehende Familiendynastie betont, die durch die Kinderschar weitergeführt wird, auf der sein Blick ruht. Leopold hatte mit seiner Frau Maria Ludovica insgesamt 16 Kinder, die Thronfolge galt als gesichert. Auffällig ist die Frisurengestaltung nach der aktuellen Mode ihrer Zeit bei allen Anwesenden. Die älteste Tochter trägt wie ihre Mutter eine Perücke mit hochtoupierter Stirnpartie und Locken am Hinterkopf. Die Frisur ist mit Bändern und Schleifen dekoriert, auch die kleineren Geschwister tragen Schleifen am Kopf oder eine verzierte Haube. Der Herzog selbst trägt einen dreiteiligen Anzug, genannt *habit*, und eine Perücke mit kleinen, seitlich anliegenden Lockenrollen und einem großen Haarbeutel im Nacken. In der Art, wie diese verschiedenen Frisuren detailliert dargestellt werden, wirken sie im Gegenteil zu den satirischen Frisierszenen, wie in einer weiteren Fallstudie untersucht wird, ganz selbstverständlich als Teil der Kleidung dieser Gesellschaftsschicht. Sowohl durch das Tragen zeitgenössischer Kleidung als auch durch das Auftreten in ungezwungenen Posen zeigt die Familie des Erzherzogs Leopold ihre Teilhabe an aktuellen Mode-Strömungen ihrer Zeit. Leopold hatte eine sehr gute und vielseitige, der Aufklärung entsprechende Erziehung erfahren und galt als reformfreudig.[290] Seine Partizipation an aufklärerischen Diskursen wird in dieser Porzellangruppe anschaulich gemacht, in der Erzherzog Leopold ganz im Sinne des rousseauschen Familienideals als stolzer Vater präsentiert wird. Diese stolze und verlässliche Vaterrolle kann der Betrachter auch auf die Rolle Leopolds als fürsorglichen Landesvater übertragen. Er war ab 1790 zum Kaiser gewählt worden, verstarb allerdings schon

289 Vgl.: Adam Wandruszka: Leopold II. Erzherzog von Österreich. Großherzog von Toskana, König von Ungarn und Böhmen, Römischer Kaiser, Bd. 2, 1780–1792, Wien 1965, S. 234.
290 Vgl.: Wandruszka 1963, Bd. 1, S. 40 f; und S. 179–182.

1792. Zu dem Zeitpunkt der Erstausformung dieser Gruppe um 1775/80 waren mehr als doppelt so viele Kinder des Paares wie hier dargestellt geboren.

Eine weitere Darstellung eines fürstlichen Paares, die Einblick in das Privatleben offeriert, ist eine Gruppe aus Wien aus der Zeit um 1780. Sie zeigt die Erzherzogin Marie Christine von Österreich (1742–1798) und den Herzog Albert-Kasimir von Sachsen-Teschen (1742–1822). Auf einem hohen Felssockel platziert, sitzen eine Dame und ein Herr auf einem Kanapee. Die Dame, namentlich als Erzherzogin Marie Christine bekannt, trägt an ihrem linken Handgelenk einen Pompadour, die rechte Hand unterstreicht mit einer Geste ihre Worte, die sie an den Herzog von Sachsen-Teschen neben sich richtet. Sie trägt eine Haube, die ihre Frisur weitgehend verdeckt. Ein Tuch ist um ihre Schultern geschlagen und gibt nur ein Stück ihres schlicht gehaltenen Dekolletees frei. Ihr Blick ist zum Herrn neben sich gewandt und beide scheinen in ein Gespräch vertieft. Der Herzog sitzt deutlich zu der Dame hin gelehnt neben ihr, seine rechte Hand ist hinter ihrem Rücken aufgestützt. Seine gesamte Körpersprache drückt eine Hingewandtheit und direkte Ansprache zu Marie Christine aus. Das Besondere in dieser Porzellangruppe ist die Darstellung der vertrauten Beziehung der beiden Personen. Marie Christine, fünftes Kind von Kaiser Franz I. Stephan und Kaiserin Maria Theresia, heiratete 1766 den Herzog Albert-Kasimir von Sachsen-Teschen. Beide sollen eine glückliche Ehe geführt haben und bauten gemeinsam die größte Kupferstichsammlung der Monarchie auf, die heutige *Albertina* in Wien. Ihre Ehe galt als eine Liebesheirat, keine nur zum Erhalt und Ausbau einer Dynastie aus politischen Beweggründen geschlossene Allianz.[291] Eine Liebesheirat wurde als Ideal im Aufklärungszeitalter gesehen, war jedoch speziell in adeligen Kreisen äußerst selten.

Die Komposition der Gruppe ist auf eine klare frontale Betrachterseite hin ausgerichtet. Die Erzherzogin sitzt fest und gerade auf ihrer Seite des Kanapees. Ihre Haltung drückt Selbstbewusstsein um ihre Position und die Wirkung ihrer Worte aus. Ihr Kopf ist nach links zum Herzog von Sachsen-Teschen gerichtet, der ihr gerade in die Augen blickt und mit seinem ganzen Oberkörper zu ihr gewendet ist. Sein linker Fuß ragt etwas über den Sockel hinaus, der rechte ist auf den Boden gestellt. Der auffällig massive Sockel gibt der Gruppe optisch eine Stabilität, die die feste Sitzposition der Herzogin unterstreicht.

291 Vgl.: Joseph Meder: Herzog Albert von Sachsen-Teschen. Zu seinem hundertjährigen Todestag (1740–1822), in: Die Graphischen Künste, hrsg. von der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 45 (1922), S. 73–85, hier S. 73 und S. 76.

Diese Porzellangruppe zeigt bei genauer Betrachtung einige Charakteristika, die eine zumindest teilweise Provenienzgeschichte ermöglichen: Ein Brandriss zieht sich relativ zentral zu Füßen der Herzogin von einer Kleiderfalte in schräg absteigender Form, auf den Grassockel übergehend bis zum Sockelrand hin. Ein weiterer Brandriss ist von der frontalen Betrachterseite aus mittig am Sockelrand erkennbar, Fehlstellen von zwei Chips sind links unten zu sehen. Diese Gruppe befand sich im Besitz des Wiener Sammlers Karl Mayer, der seine Sammlung vom 19.–21. November 1928 im Auktionshaus für Altertümer Glückselig in Wien versteigern ließ. Seine Sammlung war zuvor im Jahr 1914 von Geheimrat Dr. Otto von Falke und Josef Folnesics wissenschaftlich bearbeitet und beschrieben worden.[292] Im Auktionskatalog ist auf Tafel 138 unter der Nummer 458 diese Gruppe beschrieben und abgebildet. Sie wird dort als unbemalte Gruppe eines Herren und einer Dame auf einem Kanapee bezeichnet, ohne nähere Zuordnung der Dargestellten.[293]

Im Jahr 2010 wurde im Auktionshaus Dorotheum in Wien eine Gruppe zum Verkauf angeboten (Abb. 22), die bei genauer Betrachtung die gleichen Brandrisse am Kleid der Herzogin und am Sockelboden aufweisen. Lediglich die Fehlstellen an der linken Seite scheinen retuschiert worden zu sein. Im Auktionskatalog des Dorotheums wird die Gruppe nun auch als das Herzogen-Paar Marie Christine und Albert von Sachsen-Teschen beschrieben.[294]

Hier stellt sich die Frage nach dem Betrachter, der diese Figuren in seinen Räumen aufstellte. Wer genau der Abnehmerkreis solcher Motive in Porzellanen war, ist durch fehlende Dokumente jedoch nicht klar nachzuweisen. Das neue Familienbild der Aufklärung wird auch in fürstlichen Kreisen geschmacksbildend gewesen sein, und sich mit Motiven eines neuen Familienideals auszustatten, lag sicher im Interesse modischer Partizipation an Fürstenhöfen. Dieser Aspekt des Wandels der fürstlichen Repräsentation des sozialen Status und Führungsanspruchs soll an dieser Stelle etwas

292 Vgl.: Josef Folnesics: Die Wiener-Porzellan Sammlung Karl Mayer. Katalog und historische Einleitung; Mit 86 Tafeln, Wien 1914.

293 Vgl.: Kat. Aukt. Wien 1928.

294 Vgl.: Kat. Aukt. Wien 2010, Lot. Nr. 1137. Vielen Dank für die freundliche Auskunft von Frau Sandra Hipfinger, Dorotheum Wien. (Im Katalog wird die Gruppe wie folgt beschrieben: Erzherzogin Marie Christine und Herzog Albert von Sachsen-Teschen im innigen. Gespräch, von ihrer Linken hängt ein Ridikül herab, sie sitzen auf einem halbrunden Kanapee mit 5 Bocksfüßen, hoher Felssockel mit Grasbelag, Porzellan, weiß, glasiert, Höhe 24,5 cm, Brandrisse, kleine beriebene Stellen, Wien, kaiserliche Manufaktur, unterglasurblauer Bindenschild um 1780, Bossierer O Dionisius Pollion 1762-1783, Modell von Anton Grassi, sehr seltene Gruppe.

Abb.: 22 Anton Grassi, Porzellanmanufaktur Wien: Erzherzogin Marie Christine und Herzog Albert von Sachsen-Teschen im innigen Gespräch, um 1780, Porzellan unbemalt, H: 24,5 cm, Ort unbekannt, Inv.-Nr. unbekannt © Dorotheum Wien.

näher betrachtet werden. So soll der Frage nachgegangen werden, in welcher Weise in den Porzellanfiguren Repräsentationsstrategien von fürstlicher Seite dargestellt sind. Dabei stellt sich auch die Frage, wieweit die Teilhabe an aktuellen Moden und gesellschaftlichen Debatten notwendig und darstellbar war, um den Führungsanspruch von fürstlicher Seite aufrecht zu erhalten und legitimieren zu können.

Das unterschiedliche Partizipieren an aktuellen gesellschaftlichen Diskursen lässt sich gut an Orten untersuchen, in denen viele Schnittstellen von bürgerlichen und adeligen Lebensräumen festzustellen sind; dies sind beispielweise Residenzstädte. Ute Daniel geht der Frage nach, ob es eine zeitlich genau zu determinierende Wende im Verhältnis zwischen dem residenzstädtischen Bürgertum und der Hofgesellschaft gab.[295] Sie hält eine Zäsur um die Mitte des 18. Jahrhunderts für unangebracht, da ihrer Meinung nach die Begründung, dass in Folge des aufgeklärten Absolutismus ein neues Repräsentationsverhalten die traditionelle höfische Sphäre entwerte, nicht tiefgründig genug argumentiere.[296] Man solle der Autorin zufolge bei dieser Betrachtung

295 Vgl.: Daniel 2012, S. 271–280.
296 Vgl.: Ebd., S. 272.

genau differenzieren: Einen durch ausufernden Luxus und Machtgebaren geprägten Repräsentationsmodus hätten nur wenige, besonders politisch ambitionierte europäische Höfe gepflegt. Kleinere Höfe wären dem extremen Modus nicht gefolgt. Im 18. Jahrhundert hätte zwar die höfische Selbstdarstellung mittels Luxus und Pracht auch an den großen Höfen langsam ein Ende gefunden, aber genau betrachtet hätte sich nur die Art und Weise des Repräsentationsmodus, nicht aber die politische Funktion der Höfe verändert. In der Forschung wurde bereits herausgearbeitet, dass die Höfe als Ausdrucksmittel der Macht keinesfalls entwertet werden sollten, auch wenn Vertreter des sogenannten aufgeklärten Absolutismus wie die russische Zarin Katharina II. (1729–1796), der Habsburger Kaiser Joseph II. (1741–1790) oder der preußische König Friedrich II. (1712–1786) ihre Hofhaltung und das bisher übliche Zeremoniell reduziert und das Hofleben informeller gestaltetet hätten.[297] Die Monarchen und Fürsten hätten den aufklärerischen Ansprüchen und Zielen allerdings gar nicht gerecht werden können, da dies bedeutet hätte, die eigene politische Machtposition in Frage zu stellen. In diesem Kontext weist Reinalter darauf hin, dass man den aufgeklärten Absolutismus als ein politisches System mit teilweise aufklärerisch motivierten Reformimpulsen bezeichnen könne. In diesem Rahmen seien aufklärerische und reformerische Ideen in das Verständnis der Herrschergewalt und Regierungspraxis eingeflossen, jedoch klar, ohne den Rahmen der politischen und sozialen Ordnung zu sprengen.[298]

Manche Herrscher wie Friedrich II. hätten die Hofkritik geschickt genutzt, um das eigene Image als hart arbeitender Herrscher noch glänzender zu gestalten.[299] Barbara

---

297 Bourdieu und Elias haben festgestellt, dass niemand außerhalb dieses Spiels sein kann. Selbst der König sei gezwungen die für den Mikrokosmos wichtigen Zeremonien aufrechtzuerhalten. Vgl.: Bridget Fowler: Pierre Bourdieu und Norbert Elias über symbolische und physische Gewalt. Ein Vergleich, in: Robert Schmidt/Volker Woltersdorff (Hrsg.): Symbolische Gewalt. Herrschaftsanalyse nach Pierre Bourdieu, Konstanz 2008, S. 75–99, hier S. 80; und Daniel 2012, S. 272.

298 Vgl.: Reinalter 2005c, S. 126.

299 Die Debatte um Friedrichs politische Praxis und das Hofzeremoniell sind voneinander zu trennen. Genau dies entsprach gerade den Regeln des aufgeklärten Diskurses: Eine klare Trennung zwischen öffentlicher und privater Sphäre, sowie zwischen König und Mensch. Seine Rolle als Herrscher war öffentlich und im Konfliktfall schreckte er nicht davor zurück seine Würde auch im Medium des Zeremoniells öffentlich sichtbar zu verteidigen. Im „Privatleben" allerdings konnte er es sich leisten, in die Rolle eines Philosophen zu schlüpfen und vorzugeben zeremonielle Formen als leeren Aberglauben und lächerlichen Schein abzutun. An dieser diskursiven Öffentlichkeit im Sinne Kants schien der Preußenkönig teilzunehmen. Dadurch fühlten sich viele Aufklärer geschmeichelt und fehlinterpretierten, dass Friedrich einer von Ihnen war. Dieses Missverständnis wirkte bis ins 20. Jahrhundert der preußischen Geschichtsschreibung

Stollberg-Rilinger weist darauf hin, dass man unterscheiden müsse zwischen Diskursen über das Zeremoniell einerseits, an dem aus unterschiedlichen Gründen Kritik geübt wurde, und zwischen diesen Diskursen und der politischen Praxis andererseits. In der Praxis hätte das Zeremoniell durchaus eine spezifische politische Rationalität besessen, der sich auch ein Herrscher wie Friedrich II. klugerweise nicht hätte entziehen wollen.[300] Daniel macht deutlich, dass der Unterschied zu früheren Zeiten geringer ausfiel, als in der Geschichtsschreibung vermutet wird, da die aufwendigen Formen des Zeremoniells und die komplizierten Verhaltensregeln den höfischen Alltag viel weniger strukturiert hätten, als aus der Hofkritik und anderen Quellen abzuleiten sei. Daniel stellt fest, dass die europäischen Höfe bei genauer Betrachtung eigentlich nur ihre Demonstration der Teilhabe an der modernen Lebensweise der europäischen Hof- und Hochkultur verändert hätten. Herrscher, die sich als pflichtbewusste Büroarbeiter inszenierten und an ihren Höfen den Konsum deutlich sparsamer und zurückhaltender gestalteten, täten genau genommen das gleiche wie zuvor. Sie vermittelten in einem anderen Rahmen dieselbe Botschaft wie Höfe, die sich des Mediums der prunkvollen Wirklichkeitsinszenierung bedient hätten: Agitation[301], Repräsentation und die eigene Person als Vorbild zu inszenieren, sei nun zeitgemäß in Gestalt aufgeklärter Herrschaft umgesetzt worden. Hätten die europäischen Höfe sich noch immer an den Versailler Formen des Hoflebens orientiert und dadurch

---

nach. Die zur Schau getragene Geringschätzung der höfisch-zeremoniellen Formen erschienen nur fälschlich als bürgerlicher Habitus Friedrichs oder ließen sich als anti-französisch auslegen. Im Sinne der althergebrachten Identifikation vom schönen zeremoniellen Schein mit französischen Alamode-Wesen im Gegensatz zur schlichten bodenständigen Art der Deutschen. Übersehen wurde dabei allerdings, dass auch der Preußenkönig sich den Konventionen des höfischen Umgangs nur in dem Maße entzog, wie er es sich leisten konnte ohne politischen Nachteil zu erfahren. Vgl.: Barbara Stollberg-Rilinger: Offensive Formlosigkeit? Friedrich der Große, Aufklärung und Zeremoniellkritik, in: Stefanie Stockhorst (Hrsg.): Epoche und Projekt. Perspektiven der Aufklärungsforschung, Göttingen 2013, S. 181–214, hier S. 213.

300 Friedrich stattete das Bild seines Großvaters Friedrich I. (1657–1713), der sich 1701 selbst zum König von Preußen gekrönt hatte, sehr negativ mit sämtlichen Topoi der traditionellen Hofkritik aus und stilisierte es so zur düsteren Folie, von der sich sein eigenes Selbstbild als erster Diener seines Staates desto heller abhob. Friedrich II. kritisierte das Hofzeremoniell auch als veraltet und Ausdruck von Unwissenheit, Aberglaube und alter Gewohnheit. Er verzichtete auf einen pompösen Krönungsakt, was nach außen als zur Schau getragene Bescheidenheit zu deuten ist. Ein anderer Aspekt ist aber, dass dieses Vorgehen die Erblichkeit der preußischen Königswürde unterstrich. Vgl.: Stollberg-Rilinger 2013, S. 183–186.

301 Agitation steht für politische Aufklärungstätigkeit, speziell für bestimmte politische oder soziale Ziele. Zu dem Begriff Agitation und der politischen Ikonographie siehe Frédéric Bußmann: Agitation, in: Fleckner/Warnke/Ziegler 2011, Bd. 1, S. 36–46, hier S. 36.

versucht, ihren Vorbildstatus bzw. ihre Sonderposition zu festigen, hätten sie damit ausgedrückt, wie sehr sie den Anschluss an die Zeitläufe verpasst hätten.[302]

Das kostbare und aus dem höfischen Kontext als Luxusware stammende Porzellan wurde zu einem interessanten Medium dieser Inszenierung. Die fürstlichen Familien werden in diesem wertvollen Material abgebildet, das für Luxus und auch technische Innovation am Beginn des 18. Jahrhunderts in Europa stand. Nun wird es einige Zeit später eingesetzt, um auch sozialen Fortschritt darzustellen, in der Weise, dass Motive der gegenwärtigen aufklärerischen Debatten dargestellt werden.

Mit einer gewissen Skepsis müsse laut Daniel diese bewusste Bekundung eines bürgerlichen Selbstverständnisses betrachtet werden, da zwischen einer sozialen Bürgerlichkeit im Sinne eines Bürgertums als Bildungs- und Erwerbsschicht als Gegensatz zu den adeligen Eliten und dem Selbstverständnis als Mitglied eines „aufgeklärten Gesellschaftsmitgliedes“ differenziert werden müsse.[303] Daniel weist darauf hin, dass in der Aufklärungsforschung schnell die Tendenz entstehe, die Aufklärung zu einem bürgerlichen Projekt zu machen, obwohl sie genauer als ein Produkt des adlig-bürgerlichen Bildungsstandes angesehen werden müsse.[304] Die bürgerlichen Werte stellen laut Ewald Frie keinen Block dar, sondern wurden von verschiedenen Akteuren unterschiedlicher Herkunft zur Selbstbeschreibung zusammengefügt, als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Wandel der ständischen Gesellschaft Orientierungsprobleme aufwarf und Gestaltungsmöglichkeiten offerierte. In diesem Kontext sei auch „Adel“ als bürgerliche Fremd- und Feindbeschreibung entstanden, die aber mit der tatsächlichen Vielfalt der vormodernen Adelswelt wenig gemeinsam gehabt habe.[305] Andererseits sei keine mit „Bürgerlichkeit“ vergleichbare zukunftsführende Selbstbeschreibung von „Adeligkeit“ entwickelt worden.[306] Damit macht Frie auf ein grundlegendes Problem der historischen Betrachtung aufmerksam: Die eigene Position und Sichtweise der Geschichtsschreiber, die in den überlieferten Quellen stets bedacht werden muss. Frie stellt aber auch heraus, dass habituelle Gemeinsamkeiten auch zwischen beiden Gruppen zu finden waren: Verschiedene Adelsgruppen konnten sich einige Werte genauso zu Eigen machen, die im Wandel der „Bürgerlichkeit“ zum Zukunftsmodell des allgemeinen Standes der Bürger verschmolzen werden sollten.

302 Vgl.: Daniel 2012, S. 272.
303 Ebd., S. 275.
304 Vgl.: Ebd., S. 274.
305 Vgl.: Ewald Frie: Adel und bürgerliche Werte, in: Hahn/Hein 2005, S. 393–414, hier S. 407.
306 Vgl.: Frie 2005, S. 411.

Beispielsweise wurde das sogenannte bürgerliche Familienideal, die Emotionalisierung und der Rückzug ins private Familienleben um 1800 ebenfalls in adeligen Familien gelebt.[307] Diese Entwicklung wird in den Porzellangruppen der fürstlichen Familien zum Ausdruck gebracht und stellt eine neue Art der Repräsentation dar.

Der bis in die gegenwärtige Zeit bestehende Eindruck einer „Verbürgerlichung" der Gesellschaft, speziell der fürstlichen Eliten, zeugt Daniel zufolge genau vom Erfolg des angestrebten Imagewandels in der Außendarstellung der Höfe. Durch die Umstellung der Repräsentationsweise auf „Schlichtheit" und „Volksnähe" sei eine Entwicklung hin zum Bürgertum suggeriert worden. Hofkundige Zeitgenossen seien dieser Außendarstellung weniger verfallen als die moderne Geschichtsschreibung.[308]

Frie macht auf die Problematik der Selbst- und Fremdzuschreibung aufmerksam. In der formativen Phase des Bürgertums sei der sozial führende Adel zur Projektionsfläche der sozialen Differenzen und Gegenstand der Auseinandersetzung verwendet worden. Dieser „Adel" sei eine bürgerliche Projektion gewesen, eine hegemoniale adelige Selbstbeschreibung wurde ihr nicht entgegengesetzt.[309] Auch Daniel stellt fest, dass die antihöfische Tendenz in der traditionellen deutschen Geschichts- und Literaturgeschichtsschreibung den Glauben vermitteln wollte, dass alle positiv besetzten Entwicklungen aus der bürgerlichen Kultur kamen, aus welcher die Geschichtsschreiber meist selbst stammten.[310] Zu den Hauptkritikpunkten bürgerlicher Selbstwahrnehmung und adeliger Fremdbeschreibung gehöre die Sichtweise, dass der Bürger stets fleißig sei, während der Adel dem Nichtstun nachginge. Zu dem Selbstverständnis des Adels gehörte Frie zufolge eine gewisse „Abkömmlichkeit".[311] In der Realität hätte es allerdings nicht so ausgesehen, dass der Adel sich frei von den Zwängen des Broterwerbs bewegen konnte.[312]

307 Frie schlägt vor, das „bürgerliche Familienideal" vielleicht besser als ein ständeübergreifendes romantisches Phänomen zu beschreiben. Vgl.: Frie 2005, S. 411 f.

308 Vgl.: Daniel 2012, S. 275.

309 Vgl.: Frie 2005, S. 414.

310 Vgl.: Daniel 2012, S. 281.

311 Vgl.: Frie 2005, S. 413.

312 Vgl.: Ebd., S. 395. Der besitzarme Adel bestand verbissen auf seinen Rechten und Titeln, was oft das Einzige war, was ihn von Nichtadeligen unterschied, und wurde gerade dadurch zum Gegenstand bürgerlicher Adelskritik. Dem selbstbewusster werdenden Bürgertum schien dieser Adel mit seinem Standesdünkel ebenso skandalös wie der Hofadel mit seinem, dem bürgerlichen Leistungsdenken entgegengesetzten Luxuskonsum. Bedingt durch gemeinsame Zusammenarbeit, z. B. in der Beamtenlaufbahn, nahm die soziale und gesellschaftliche Verflechtung zum Ende des 18 Jahrhunderts zwischen bürgerlichen und adeligen Beamten zu.

Bei der Betrachtung der Familiengruppen in Porzellan und der historischen Situation kann außerdem festgestellt werden, dass keine klare Linie zwischen bürgerlichen und adeligen Werten und Verdiensten zu ziehen ist. Henning Ritter stellt fest, dass beide Seiten sich im Verlauf des 18. Jahrhundert um den Staat und die Gesellschaft verdient gemacht hätten. Daher sei auch der Anspruch des Bürgertums gestiegen, dass ihre Taten wertgeschätzt und anerkannt werden sollten.[313] Für Mitglieder der adeligen Führungselite, allen voran für den König, sei die öffentliche Sichtbarkeit in Form von Denkmälern selbstverständlich gewesen, doch genau diesen öffentlichen Raum hätten schrittweise auch Nichtadelige erobern wollen. Mit der Verbreitung aufklärerischer Tendenzen, vorrangig aus Frankreich, sei ein neues Verständnis von Ruhm einhergegangen. Der Ruhm des einzelnen Helden wie des Königs sei schrittweise zurückgedrängt worden zugunsten der Ausdehnung des Kultes der großen Männer, die sich um das öffentliche Wohl, um die Gesellschaft, durch Taten und Talent verdient gemacht hätten.[314]

Die Spaltung zwischen öffentlicher und privater Art der Verehrung führte zu einem öffentlichen und einem häuslichen Kult.[315] In diesem häuslichen Kult konnten nun Porzellanfiguren mit entsprechenden Darstellungsthemen einen Platz finden. Porzellanbüsten verschiedener antiker Gelehrter, Philosophen und anderer bekannter Personen bezeugen ebenfalls den Wunsch des Andenkens im privaten Ambiente, verbunden mit dem Wunsch, eine Teilhabe an intellektuellen Diskursen zu demonst-

---

Das Prinzip der Meritokratie, also eines Verdienstadels, gewann an Ansehen. Die theoretische Legitimation ständischer Vorrechte gab „Adel“ als Prämierung staatlichen Verdienstes der Vorfahren aus. In der Zeit der gesellschaftlichen Reformen und Krisen lag es an den adeligen Nachfahren, ihren Status durch eigenen Verdienst und aktuelle Leistungen unter Beweis zu stellen. Das bedeutete auch, dass Nicht-Adlige mit gleichen Leistungen den gleichen Lohn erwarteten. Analoges gesellschaftliches Ansehen sollte analoge Privilegien bereithalten. Vgl.: Michael Maurer: Bildung, in: Hahn/Hein 2005, S. 227–237, S. 236.

313 Vgl.: Henning Ritter: Die Krise des Helden. Der Ruhm und die großen Männer im Ancien Régime, in: Martin Warnke (Hrsg.): Politische Kunst. Gebärden und Gebaren, Berlin 2004 (Hamburger Forschung zur Kunstgeschichte, Studien, Theorien, Quellen; 3), S. 1–15, hier S. 8 und 11.

314 Dieser Vorgang wurde auch in der Bildenden Kunst widergespiegelt. Vgl.: Ritter 2004, S. 8 und 11.

315 Der aufkommende Schriftstellerkult, ausgedrückt in Büsten, Pilgerreisen zu den Wohnhäusern, Umbenennung von Straßen und Gebäuden nach berühmten Gelehrten, war ein Ableger des Kultes der großen Männer, wurde aber auch zum Problem, als deutlich wurde, wie viele Männer ins Licht der Öffentlichkeit traten. Angesichts der großen Zahl konnte nicht jeder einzelne geehrt werden. Nun mussten anstelle von Einzelpersonen Typen treten. Vgl.: Ritter 2004, S. 13.

rieren.[316] Zunächst ließen sich Gelehrte wie Francois Marie Arouet, genannt Voltaire (1694–1778), oder Rousseau noch diskret auf Medaillen abbilden, doch bald schon wurden Portraitbüsten und Standbilder von Gelehrten so häufig hergestellt, dass Gelehrte zu den am meisten abgebildeten Personen des Zeitalters gehörten. Da nur der König das Privileg der öffentlichen Sichtbarkeit hatte, blieben ihnen Standbilder auf öffentlichen Plätzen noch verwehrt.[317] Das Interesse nach der Sichtbarmachung von tugend- und vorbildhaften Personen war jedoch deutlich gestiegen. Ein Narrativ des bescheidenen Bürgers war das Sich-um-den-Staat-verdient-machen, und zwar in anonymer und bescheidener Weise, ohne großes Aufsehen zu erzeugen. Das führte dazu, dass nur Denkmäler für den namenlosen Tugendhaften realisierbar waren, ohne konkrete Namen zu nennen. So wurde die Unauffälligkeit und das sittsame, für die Gesellschaft verdienstvoll Wirkende selbst zur wertvollen Eigenschaft. Zwei Hauptfiguren dieser anonymen Tugend wurden der Familienvater und die Familienmutter, die zum Symbol der erstrebenswerten gesellschaftlichen Ordnung wurden. Diese machten sich im Privaten um das Gemeinwohl in unauffälliger Weise verdient, wie *Der gute Vater* (Abb. 19) und *Die gute Mutter* (Abb. 14) gezeigt haben.[318]

In Porzellanfiguren können also Ideale vorformuliert worden sein, die in der realen Alltagswelt noch nicht oder gar nicht realisierbar waren. Durch ihre Nähe zur Großplastik hat die Porzellanfigur die Möglichkeit, Motive und Themen aufzugreifen und darzustellen, die auch im öffentlichen Raum diskutiert und in Form von Denkmälern und Skulpturen zur Schau gestellt wurden. Andererseits kann sie genau dieses öffentliche Räsonnement in den privaten Bereich übertragen und so vielleicht eine freiere und kritischere Denkweise anregen und Themen und Motive

316 Die Zimmerdenkmäler in Porzellan für Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769) sind ein Beispiel für den Transfer ins private Gedenken. Siehe dazu beispielsweise Alfred Ziffer: Meissener Porzellanplastik für fürstliches Interieur und Zeremoniell, in: Keramos 241/242 (2018) S. 29–52, hier S. 49 f. (Nachfolgend Ziffer 2018a). Das private Andenken an eine Person beinhaltet auch den Aspekt der räumlichen Abwesenheit der Person und der imaginierten Gemeinsamkeit in einer von Zeit und Ort gelösten Sphäre. Siehe zu dem Andenken und Souvenir: Anna Ananieva/Christiane Holm: Phänomenologie des Intimen. Die Neuformulierung des Andenkens seit der Empfindsamkeit, in: Birgit Gablowski (Hrsg.): Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken (Kat. Ausst. Frankfurt am Main, Museum für Angewandte Kunst), Köln 2006, S. 156–187.

317 Vgl.: Ritter 2004, S. 8; und: Ananieva/Holm S. 159.

318 Der große Erfolg dieser Bilderfindung der häuslichen Szenen (von Jean-Baptiste Greuze beispielsweise) waren ein Kennzeichen für das Bedürfnis einer Dramatisierung anonymer Schicksale und Helden. Vgl.: Ritter 2004, S. 12.

darstellen, die gerade nicht in der Öffentlichkeit gezeigt werden. Durch den deutlichen Größenunterschied zwischen der teilweise monumentalen Großplastik und der Porzellanplastik wird eine gewisse Distanz zwischen Betrachter und Kunstwerk aufgehoben. Der Betrachter kann sich dem Werk räumlich und intellektuell nähern, im übertragenen Sinne wird ein Sujet sogar greifbar. Porzellanfiguren greifen ebenfalls Motive aus Theaterstücken, zeitgenössischer Literatur und politischem Geschehen auf und können dem Versuch dienen, neue Möglichkeiten der Gestaltung im Werkstoff Porzellan zu probieren und auszuloten. In diesem kostbaren Material, das ehemals einem exklusiven Kundenkreis vorbehalten war, werden vielfältigere Themen dargestellt als in der Großplastik. In Porzellanfiguren mit Porträtcharakter, wie beispielsweise der *Familie des Erzherzog Leopold II.* (Abb. 21) und dem sogenannten *Teschenpaar* (Abb. 22) wird ein Blick in das Privatleben der Fürsten geworfen, was entweder als neugieriger Blick eines niederen Standes interpretiert werden kann, oder als geschickte Repräsentation eines zeitgemäßen, „modernen" Ideals von adeliger Seite aus. Die Privatsphäre von Personen, die in politisch verantwortungsvollen Positionen für die Gesellschaft tätig waren, rückte immer stärker in das Licht der Öffentlichkeit, da über die Presse interessierte Leser auch über das Privatleben bekannter Personen bestens unterrichtet wurden.[319]

Bisher kann man festhalten: Eine klare Trennung zwischen adeligen und bürgerlichen Werten ergibt sich nicht.[320] Die hier in Porzellan vorgestellten Familien sind als

319 Vgl.: Busch 1993, S. 16.

320 Erika Thiel stellt fest, dass man davon ausgehen könne, dass in den ständeübergreifend betrachteten Herrschaftsstäben zur Selbstbeschreibung bürgerliche Tugenden herangezogen wurden. Beim preußischen Militär grenzte man sich jedoch demonstrativ vom Bürgertum ab. Aus der Sicht einiger Militärs und adliger Hardliner war Bildung ein allen zugängliches Gut, Charakter allerdings nicht. Der sogenannte „gute Ton", der in der besseren Gesellschaft vorherrschte, war in den Augen des Adels nur durch Erziehung und Tradition zu erlangen und bildete einen Schutzwall gegen das aufstrebende Bürgertum. Vgl.: Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2000, S. 248. Die adeligen Offiziere differenzierten also zwischen bürgerlichen Werten, die sie als erlernbar ansahen, und adligen Seinsweisen, die als naturgegeben bezeichnet wurden und somit für den Bürger unerreichbar wären. Auf diese Weise versuchte eine geburtsständische Elite ihren Führungsanspruch in einem funktionalisierten Gesellschaftssegment zu untermauern. Durch politische Zäsuren zwischen den Jahren 1789–1815 waren die Adelsgruppen immer stärker gezwungen, ihren adeligen Habitus zu verteidigen. Die rechtlichen Grundlagen des Adels waren in der Frühen Neuzeit sehr dürftig und in vielen europäischen Territorien gab es keine oder nur sehr schlechte Aufzeichnungen darüber, wer wirklich adelig war. Erst durch bürgerliche Bürokraten des frühen 19. Jahrhunderts wurde eine Definition und rechtliche Grundlage von

Fürstenpaare der Öffentlichkeit vertraut. Die Präsentation öffentlich bekannter Personen war von Denkmälern her bekannt. Die kleinplastische Darstellung derselben zeigt nun eine Möglichkeit zum Andenken, ähnlich wie im öffentlichen Denkmal, das nun in die Privatsphäre anderer Personen übertragen wird, wenn sich jemand diese Porzellangruppe in seine Privaträume stellt. Viele Personentypen der Gesellschaft sind in Porzellan dargestellt worden, aber nur wenige sind namentlich bekannt und so identifizierbar. Dies stellt eine Sonderposition dar. Hierin ist ein geschickter Schachzug einer Gesellschaftsgruppe mit Führungsanspruch abzulesen, die trotz bürgerlicher Emanzipation ihre Position als Vorbild zu formulieren versucht. Daneben zeigen sie die Partizipation an aufklärerischen Themen der Gesellschaft, indem sie den Rückzug ins Private und eine auf Emotionen aufbauende Partnerschaft, sowie das Ausfüllen der guten Elternrolle demonstrieren.

An späterer Stelle wird auf diesen Aspekt des Changierens zwischen der privaten und der öffentlichen Sphäre noch einmal vertieft eingegangen. Zunächst soll noch eine Porzellangruppe betrachtet werden, in der neben der Zusammenkunft von verschiedenen sozialen Schichten auch der Konsum von Luxusgütern anschaulich wird.

3.7 Eine Kaffeetafel als Sinnbild der Familien- und Gesellschaftsstrukturen im Wandel der Zeit

Eine Porzellangruppe aus Fürstenberg aus der Zeit um 1769/70 stellt auf den ersten Blick eine Alltagsszene mit einer Kaffeetafel dar (Abb. 23).[321] Um einen Tisch sitzen insgesamt acht Personen verteilt, die in unterschiedlichen Altersabschnitten und sozialen Positionen stehen. Diese Porzellangruppe muss vom Betrachter umrundet oder gedreht werden, um den ganzen erzählerischen Gehalt zu erfassen. Die Perso-

---

Adelszugehörigkeit geschaffen. In vielen Regionen war diese Anerkennung nämlich ein Produkt sozialer Schätzung und musste unter den Bedingungen des Statusverlustes immer stärker demonstriert werden. Ein verbindendes Element innerhalb der Adelsgesellschaft waren ihre gemeinsame Geschichte, Biografien und Wertvorstellungen, die noch lange als zusammenhaltende Klammer gegen die zersetzenden Kräfte einer sich drama-tisch wandelnden Gesellschaft gesehen wurden. Vgl.: Frie 2005, S. 401–406.

321 Die Porzellangruppe wurde erstmals 1769/70 in Fürstenberg ausgeformt. Der Entwurf ist von Jean Jacques Desoches. H 19,5 cm, B 22,5 cm, 19 cm, Aufglasurmalerei, Goldstaffagen, Standort: Museum im Schloss Porzellanmanufaktur Fürstenberg, Inv.-Nr. 487. Die Gruppe dort ist 1829 ausgeformt.

nengruppe auf der einen Seite, mit zwei Frauen und vier Kindern sowie einem Hund, könnten für sich allein betrachtet zwar eine abgeschlossene Handlung darstellen, ebenso das Liebespaar auf der Rückseite (Abb. 24). Aber erst in der Verbindung beider Gruppen ergibt sich eine vollständige Geschichte und tiefere Deutungsebene. Elisabeth Reissinger weist darauf hin, dass darüber hinaus in der Gegenüberstellung verschiedener Ausformungen dieser Gruppe im Verlauf von Jahrzehnten gezeigt wird, wie sich der Zeitgeist und die Mode und somit die Deutung und Wertschätzung von Luxusgütern veränderten.[322]

Zu einer Betrachterseite gewandt sitzt eine junge Frau auf einem Hocker, leicht lächelnd und einen Arm um einen Verehrer gelegt (Abb. 24). Dieser hält ihre Hand und rutscht fast vom Stuhl beim Bemühen, ihr ganz nahe zu kommen. Seine Kleidung und seine Perücke zeichnen ihn als einen Adeligen aus, der sich an die Tafel der Bediensteten verirrt hat und mit einer Rangniederen anbandelt. Mit einem dezenten Hinweis auf die Szene des Paares ist vielleicht der zu ihrer Tischseite hin gestellte geöffnete Zuckertopf zu verstehen: Mit zuckersüßen Worten versucht der Herr, die Angestellte zu umwerben. Sein Werben wird offenbar von den beiden Frauen auf der anderen Tischseite ignoriert. Dort sitzt eine Frau mit einem Kind auf dem Schoß. Zwei Kleinkinder stehen vor dem Tisch und sehen auf einen am Boden sitzenden Jungen mit Hund. Das Kind auf dem Schoß der Amme und das stehende Mädchen sind ordentlich gekleidet und tragen Schuhe, die beiden Jungen sind einfacher gekleidet und barfuß, was sie als Vertreter des Schäfertypus erkennbar macht. Ihre wilden Locken und das Spielen mit dem Tier zeigen ihre Naturverbundenheit und Freiheit, ganz im Sinne der von Rousseau geforderten natürlichen Erziehung der Kinder. Ihm zufolge sollten Kinder abgehärtet werden, indem sie oft barfuß und in der Natur spielend sich glücklich entfalten können.[323] Dem gegenüber wurde der Erziehungsstil des Adels kritisiert, der seine Kinder dressiert und überbehütet vom Personal aufziehen ließ. Vielleicht sind die beiden Jungen auch die Kinder der Magd und spielen mit den adeligen Kindern, da alle noch in einem Alter sind, in dem sie Standesunterschiede noch nicht so deutlich wahrnehmen. Auf der anderen Tischseite steht eine Magd, barfuß und mit unverdecktem Haar, die ein Kaffeeservice arrangiert. Bei genauem Hinsehen erkennt man nur drei Tassen, obwohl vier erwachsene Perso-

322 Vgl.: Reissinger 1996, S. 1.
323 Vgl.: Rousseau - Denhardt 2011, Bd. 1, S. 204 f.

Abb.: 23 Jean Jacques Desoches, Porzellanmanufaktur Fürstenberg: Die Kaffeegesellschaft, um 1769/70, (ausgeformt um 1829) Porzellan polychrom bemalt und goldstaffiert, Museum im Schloss Fürstenberg, Fürstenberg, Inv.-Nr.: 487 © Museum Schloss Fürstenberg, Foto: Christopher Kahle (links).

Abb.: 24 Jean Jacques Desoches, Porzellanmanufaktur Fürstenberg: Die Kaffeegesellschaft, (Rückseite) um 1769/70, (ausgeformt um 1829) Porzellan polychrom bemalt und goldstaffiert, Museum im Schloss Fürstenberg, Fürstenberg, Inv.-Nr.: 487 © Museum Schloss Fürstenberg, Foto: Christopher Kahle (rechts).

nen anwesend sind. Eine von ihnen, vermutlich die Magd, ist nicht als Teilnehmerin der Kaffeetafel vorgesehen.

In der Ausformung von 1829 im Fürstenberger Manufaktur-Museum sind bei aufmerksamer Betrachtung nur wenige Stücke Zucker in der Zuckerdose zu finden. Dieses scheinbar belanglose Detail ist interessant, wenn man bedenkt, dass zur Zeit der Erstausformung 1769/70 die Verfügbarkeit von Kaffee und Zucker noch als ein Distinktionsmittel der feinen Gesellschaft galt, da Zucker und Kaffee als Genussmittel kostbar waren und nicht für jedermann erschwinglich, besonders nicht für untere Einkommensschichten wie Hausmädchen. Als Ausdruck von Wohlstand ist in der Erstausformung der Gruppe jede Tasse mit einem Stück Zucker vorbereitet und das Zuckerdöschen bis oben hin gefüllt. Im Laufe der Zeit wurden ehemals exklusive Luxusgüter wie Porzellangeschirr, Kaffee und Zucker auch für das Bürgertum erschwinglich und verloren ihren Distinktionscharakter zwischen Adel und Bürgertum. Dementsprechend wenig Beachtung wurde bei Neuausformungen auf

die dezente Präsentation der Zuckermenge gelegt.[324] Der Import von Zucker und Kaffee hing stark von der politischen Situation im interkontinentalen Handel ab, Kaffee war jedoch im Vergleich zum Tee preislich stabiler. Einfluss auf die Verfügbarkeit und den Preis hatten Ereignisse wie der Siebenjährige Krieg (1756–1763), der auch Auswirkungen auf die Kolonien der beteiligten Parteien in Übersee hatte, der vierte Englisch-Niederländische-Krieg (1780–1784), sowie der Amerikanische Unabhängigkeitskrieg (1775–1783).[325] Der Kaffeepreis schwankte weniger stark als der Teepreis, die Kaffeeeinfuhrmengen waren trotz kurzfristigen Importrückgangs 1760–62 und 1781 im Vergleich zum Tee ausreichend. So blieb Kaffee ein beliebtes und für wohlhabendere Schichten verlässlich erwerbbares Genussmittel, das auch unter Berücksichtigung der Einkommensentwicklung speziell in den 1760er und 1770er Jahren kontinuierliche Nachfrage erlebte.[326]

Die Ausformung aus dem Fürstenberger Porzellanmuseum deutet in einem Detail darauf hin, dass es keine Originalausformung aus dem Jahr um 1770 ist: Der Tisch ist ein Klapptisch aus Holz, wie man ihn für Tafeln im Freien verwendet. Der Boden des Sockels ist allerdings mit einem karierten Fliesenmuster bemalt (Abb. 23 und 24), sodass zu vermuten ist, dass der Maler um 1829 den gesamten Zusammenhang des hier dargestellten Rousseauschen Ideals, u. a. des Strebens zurück zur Natur und ins Freie, nicht verstand oder nicht kannte.[327]

Die Aufmerksamkeit der Amme richtet sich ganz auf das Kind auf ihrem Schoß. Für adelige Kinder war es im 18. Jahrhundert üblich, viel Zeit beim Personal zu verbringen, da die Eltern mit der Kindererziehung deutlich weniger zu tun haben

324 Vgl.: Hildegard Westhoff-Krummacher: Macht Luxus glücklich? - Eine Fürstenberger Porzellangruppe antwortet. Die Kaffeegesellschaft von J. J. Desoches, 1769/70, in: Keramos 142 (1993), S. 3–14, hier S. 10.

325 Vgl.: Hans-Jürgen Gerhard/Karl Heinrich Kaufhold (Hrsg.): Preise im vor- und frühindustriellen Deutschland. Nahrungsmittel, Getränke, Gewürze, Rohstoffe und Gewerbeprodukte, Stuttgart 2001, S. 112–115, und S. 126 f; und: North 2003, S. 205 und S. 208.

326 Vgl.: North 2003, S. 208. Eine Finanzkrise zu Beginn der 1770er Jahre hatte auch in der Ostindischen Kompanie Auswirkungen: Die Umsätze sanken, während die Vorräte an Tee durch verminderte Nachfrage stiegen. Das führte dazu, dass im Dezember 1773 Waren in einer Menge für einen Verbrauch auf vier Jahre vorrätig waren und der Preis für Tee sank. Vgl.: Wilhelm Abel: Massenarmut und Hungerkrisen im vorindustriellen Europa. Versuch einer Synopsis, Hamburg 1974, S. 209; und: Gerhard/Kaufhold 2001, S. 126. Der Kaffeepreis lag in Hamburg im Jahr 1771 bei ca. zehn Schilling Banco pro Pfund, in den Jahren 1774–1777 kontinuierlich bei nur noch der Hälfte, also fünf Schilling Banco pro Pfund. Vgl.: Gerhard/Kaufhold 2001, S. 112. So blieb der Kaffee ein speziell in der Mitte der 1770er Jahre beliebtes Getränk.

327 Vgl.: Westhoff-Krummacher 1993, S. 10 f.

wollten. In dieser Gruppe werden mehrere sozialhistorische Kritikpunkte formuliert: Einerseits wird der ältere Kavalier, der sich um die Dienstbotin bemüht, durch seine Pose und den niedrigen Fußschemel lächerlich gemacht. Die Dienstbotin hingegen hat eine würdevolle Körperhaltung und fällt nicht aus der Rolle. Andererseits wird zwar eine liebevolle Hinwendung der Amme zu den Kindern dargestellt, aber man kann eine Kritik insofern erahnen, als dass diese eben nicht von den eigenen Eltern erzogen werden. Vielleicht ist sogar der flirtende Kavalier der Vater der Kinder, der sich aber lieber mit Rangniederen vergnügt, als seine Vaterpflichten wahrzunehmen. Das aufgeklärte Familienbild zum Ende des 18. Jahrhunderts forderte die leibliche Mutter als schützende Kontaktperson. Der Vater ist seinen beruflichen Aufgaben verpflichtet, sollte aber seiner Frau und den Kindern eng verbunden bleiben und zumindest für die Söhne seinen Erziehungsbeitrag leisten. Auch zwischen dem erwachsenen Paar auf der Rückseite der Gruppe und dem Kinderpaar auf der Vorderseite ist eine Kontrastierung interpretierbar: Der kleine Junge legt mit schützender Geste seinen Arm um das Mädchen und folgt so dem „natürlichen" Instinkt des Beschützers und dem „moralisch richtigen" Handeln, der ihn dank Erziehungsarbeit seitens „guter Eltern" auch in späterem Alter zu einem guten Familienoberhaupt machen wird. Der Herr auf der Rückseite legt jedoch in aufdringlicher Weise seinen Arm mit amourösen Absichten um die Frau und fordert so den Betrachter auf, das Handeln der Erwachsenen zu hinterfragen.

Eventuell ist aber auch die junge Frau, die von dem älteren Herrn umworben wird, die Mutter der Kinder. In diesem Fall könnte man zwar davon ausgehen, dass sie sich anfangs noch in der als ideal gesehenen Mutterrolle befand und sich mit ihren Kindern beschäftigte, diese dann aber schnell in die Obhut des Personals übergab, als der schmeichelnde Kavalier auftauchte. Ein Beispiel dafür, wie sich die Interpretationsweise verändern kann, wenn die Figuren anders platziert werden, sogar teilweise fehlen, oder zeitbedingt Gegenstände nicht mehr richtig in ihrer zugedachten Funktion erkannt werden, ist eine Neuausformung dieser Fürstenberger Gruppe aus der Zeit um 1830. Hier sind der Kavalier und die Dienstbotin andersherum platziert. Nun sitzen beide der Kaffeetafel zugewandt, die Frau trägt sogar noch ein kleines Hütchen auf dem Kopf. So wird angedeutet, dass die Szene im Freien stattfinden könnte, worauf auch der hölzerne Klapptisch verweist. Das Paar wendet sich also nicht mehr vom bunten Treiben der Szene ab, sie könnten als eine Familie mit Eltern, Kindern und Angestellten gedacht sein. Ganz im Sinne des Aufklärungsideals einer glücklichen

Familie wären hier nun in Liebe verbundene Eltern zu sehen, die in Gegenwart ihrer Hausangestellten ihren Kindern beim Spielen mit einem Haustier zusehen.

Bei genauer Betrachtung ist das Kind auf dem Schoß der Amme nicht eindeutig als Junge oder Mädchen zu erkennen. In der unbemalten Version sind keine Miederstreifen erkennbar, die einem Mädchen zuzuordnen wären. Diese sind in der bemalten Version zu sehen. Das Kind trägt deutlich erkennbar einen Fallhut, was den Kopf bei Stürzen während des Laufen Lernens schützen soll. Westhoff-Krummacher argumentiert, dass dieses Attribut ein deutliches Kennzeichen für einen Jungen sei, da Jungen das wildere Temperament hätten.[328] Eine Porzellangruppe aus Frankenthal allerdings zeigt eine Magd mit einem Kind auf dem Arm, das seinen Eltern anlässlich seines Geburtstages präsentiert wird. Das Kind trägt einen Fallhut und bekommt von der Mutter deutlich erkennbar ein Buch und eine Puppe überreicht, was das Kind als Mädchen auszeichnet. Beide Beispiele verdeutlichen, dass eine geschlechtliche Zuordnung eines Kindes anhand eines Fallhutes nicht verlässlich ist.

Eine weitere unstaffierte Ausformung der Kaffeegesellschaft aus dem Jahr um 1850 zeigt nur den Hund zu Füßen der Magd, der Junge fehlt. Trotzdem verändert sich nicht die Interpretation, dass der Junge, mit dem schützenden Arm um das Mädchen gelegt, sie vor dem vermeintlich wilden Tier beschützen möchte oder ihr die Angst vor diesem nehmen will. Die Konstellation des Kaffeeservices ist verändert, es steht nur noch eine Tasse auf dem Tisch und die Magd ist im Begriff, aus der bereits schräg gehaltenen Kanne einzugießen. Das Liebespaar ist nun auch andersherum platziert und der Kaffeetafel zugewandt, scheint aber so sehr auf sich bezogen zu sein und den Kaffeegenuss wenig zu beachten, dass als Konsument nur die Amme in Frage zu kommen scheint und die einzelne Tasse ausreicht.

In dieser Gruppe wird anschaulich gemacht, wie die Deutungsänderung durch Umplatzierung der Figuren und Einbettung in den sozialen und ökonomischen Kontext die Lesbarkeit der dargestellten Szene in Porzellanfiguren beeinflusst.

---

328 Vgl.: Westhoff-Krummacher 1993, S. 11. Westhoff-Krummacher argumentiert, dass ein Fallhut als Attribut eindeutig einen Jungen auszeichnen solle. Im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig ist eine staffierte (Inv.-Nr. Für 7715) und eine unstaffierte (Inv.-Nr. Für 1325 aus Biskuitporzellan) Ausformung zu finden.

3.8 Der vermeintliche Alltag der Anderen

Ein häufig dargestellter Themenbereich der Porzellanfiguren ist das Genre. Die Frage nach den Verwendungsmöglichkeiten und dem Ausdrucksumfang des Genres als Gattungsbegriff der Kunstgeschichte in Gegenüberstellung zu anderen Gattungen wie der Historie, wurde von Busch eingehend betrachtet.[329] Er hatte die Gattungshierarchien und ihre Gültigkeit im 18. Jahrhundert untersucht, da in dieser Zeit eine Auflösung, bzw. Wertverschiebung der Gattungshierarchien stattfand. Die vormals als höchste Gattung betrachtete Historie verlor ihren führenden Rang zugunsten des Genres. Das Genre könne das Sentiment des Betrachters ansprechen und noch stärker auf moralische Themen verweisen, da die Genrebilder stärker als die Historienbilder das Allgemeinmenschliche darstellen würden.[330] Genre scheine unliterarisch und bedürfe keiner weiteren Erklärung. Es gebe das alltägliche Leben der Menschen wieder, wie der Alltag sei oder war. Allgemeine Sitten und Gebräuche würden dargestellt, aber keine bestimmten Ereignisse mit konkret benennbaren Gestalten, und so sei das Genre strikt von der Historienmalerei zu trennen.[331] Eine gewisse Sonderposition nahm Hogarth mit seinen Radierungen *A Harlots Progress* ein. In diesen Bilderzyklen drückte sich Hogarth als eine Art Historienmaler neuen Typs aus: Er stellte alltägliche Begebenheiten seiner Gegenwart dar, zeigte unverhüllte Eitelkeiten, Laster, Not und Elend seiner Zeit und zeigte dies alles in unmittelbar ansprechender, satirischer Bildsprache.[332] Insbesondere Kleidung wurde bei ihm als Mittel der Bloßstellung und Kenntlichmachung von Affektiertheit, Dekadenz, Lasterhaftigkeit und

329 Der Begriff „Genre“ stamme aus dem 19. Jahrhundert und meine so etwas wie eine Milieuschilderung für einen bestimmten Gegenstandsbereich der Malerei. Die Diskussion um die Probleme der Rangordnung habe in Frankreich sogar die Regierung geführt: Ein Minister habe gefordert, dass das Genre der Historienmalerei zumindest gleichrangig gestellt werden sollte. Die Moral des Staates und der Bürger würden mehr gefördert, wenn die Künstler mehr Genrebilder schüfen. Szenen mit lebensnahen Dramen seien dazu wirksamer als die historischen und mythologischen Bilder. Auch über die Notwendigkeit, ob Genrebilder nicht die gleichen Ehrenpreise und Auszeichnungen wie die Historienbilder erhalten müssten, solle diskutiert werden. Vgl.: Busch 1993, S. 240–242.

330 Vgl.: Ebd., S. 240–242.

331 Vgl.: Büttner/Gottdang 2013, S. 208. Allerdings greift laut Busch die Festlegung nur auf allgemein alltägliche Szenen etwas zu kurz, speziell für die ältere Kunst, wie besonders die holländischen Genrebilder des 17. Jahrhunderts zeigen, die voll mit verstecktem Inhalt und propagierter Moral gemalt wurden. Vgl.: Busch 1993, S. 294.

332 Vgl.: Gisela Vetter-Liebenow: Kleider machen Leute. Formen der Kleidersprache in der Karikatur, Hamburg 2001, S. 24.

Unnatürlichkeit verwendet. Damit legte Hogarth einen Grundstein für die Karikatur und satirische Betrachtung der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts.[333]

Die Kunsttheorie habe laut Busch das Genre als eine niedere Gattung verurteilt. Adelige Sammler hätten dem Genre jedoch eine große Wertschätzung entgegengebracht, da jede Gattung eine Existenzberechtigung am richtigen Ort hätte.[334] Genrebilder würden als komisch gesehen und diese Lächerlichkeit im Bild gespiegelt werden. Es diene der kurzweiligen Unterhaltung. Aus der klassischen Rhetoriklehre stamme die literartur-theoretische Klassifizierung des Niederen als Komischen. Bis ins 18. Jahrhundert hinein sei das Genre so gut wie ausschließlich und selbstverständlich in komischer Perspektive gesehen worden, erst im Laufe des 18. Jahrhunderts sei es von dieser Sichtweise gelockert worden. Eine gewisse Sublimierungsfunktion könne dem Genre darüber hinaus zugesprochen werden.[335] Wichtig sei aber Busch zufolge das Differenzbewusstsein: Nur vor diesem Hintergrund ergebe es Sinn. Das Genre diene zur Distinktion, würde von deutlich erhobener Position aus betrachtet. Der Adelige oder reiche Bürger würde aus einer gewissen Distanz über die soziale Realität lachen, distanziere sich von ihr und versicherte sich selbst seiner überlegenen Stellung.[336]

Diese überlegene soziale Position wurde bedingt durch die Privilegien von vielen als erstrebenswert angesehen und es fanden sich Menschen, die danach strebten, durch Täuschung in diesen Kreisen eine Position einzunehmen. Reichtum und damit assoziierte Sorglosigkeit ermunterte viele dazu, durch Kleidung einen sozialen Stand vorzutäuschen, den sie de facto nicht besaßen. Dieser Überlegenheit einerseits könnte sich ein Betrachter beispielsweise durch den Anblick des Porzellanpaares des *Falschen Kavaliers*[337] und seiner *Falschen Dame* bewusst werden, die an späterer Stelle dieser Arbeit untersucht werden. Wenn beide auf der Tafel platziert werden, wird ihr falsches Spiel durchschaut und sie können verspottet werden. Sie können aber ebenso als Reflexionsflächen für die sehr fragile soziale Position und Selbstbehauptung innerhalb der Gesellschaft dienen.

333 Vgl.: Vetter-Liebenow 2001, S. 44.

334 Der kultivierte Städter zum Beispiel schätzte laut Busch auch das Ländliche, da er es mit „Natürlichkeit“ in Verbindung brächte. Mit dem Gefühl einer gewissen Überlegenheit über diese Sphäre könne mit dem „Unkultivierten“ gespielt werden. Grobes, ungeschicktes oder rüpelhaftes Verhalten habe man mit dem Bäuerlichen verbunden und es mit dem Lächerlichen gleichgesetzt. Vgl.: Busch 1993, S. 295.

335 Vgl.: Ebd., S. 296.

336 Vgl.: Ebd., S. 295.

337 Kat. Ausst. Dresden 2010, S. 359, Kat. Nr. 440 und 441.

Einige Porzellangruppen zeigen Bettlerfamilien, Zwerge oder Marktschreier – Personen, die die alltäglichen Szenen im Stadtgeschehen dominierten und prägten, aber dennoch nicht einem ästhetischen oder die Realität verklärenden Ideal entsprachen. Beliebt waren im 18. Jahrhundert Motive aus dem „niederen Volk", Kurioses und Absurdes. Bauern und Marktschreier, wie die häufig ausgeformten *Cris de Paris*-Figuren, stellten auf der höfischen Tafel eine beliebte Dekoration dar. Der Kontrast zwischen Reichtum und Armut diente zunächst dem Amüsement und Zeitvertreib der Hofgesellschaft, ein sozialkritischer Blick im heutigen Sinne war in jener Zeit meist unbekannt und unüblich.[338]

Ebenfalls beliebt in Porzellanfiguren waren in der Kategorie des Genres mit bäuerlichen Szenen beispielsweise Betrunkene, wie eine Wiener Porzellanfigur um 1760 darstellt (Abb. 25).[339] Ein erschöpfter Betrunkener sitzt auf einem Baumstumpf und erbricht sich, während neben ihm eine Frau steht, seinen Arm hält und ihre Hand auf seine Stirn legt. In einer anderen Figurengruppe wehrt ein Zecher mit einem Weinglas in der Hand eine Frau ab, die sich warnend zu ihm hinwendet und ihn davor bewahrt, vom Stuhl zu fallen. Die Klassifizierung des hurenden, saufenden und sich prügelnden Bauern, der im Bild all seine Aggressionen und Bedürfnisse ausleben darf, diente aus der distanzierten Sicht eines sozial höher Stehenden nicht nur der moralischen Verurteilung und der Markierung der Differenz zur eigenen Sphäre, sondern auch der Wunschprojektion, die eigenen Verhaltensnormen und kultivierte Beherrschtheit einmal lockern oder außer Kraft setzen zu können.[340] Dabei sollte man laut Busch nicht davon ausgehen, aufgeklärtes Bewusstsein würde in jener Zeit schlagartig auch soziale Verantwortung für die unteren Klassen befördern und das

338 Handwerker und Arbeiter sowie Bettler werden in Porzellanfiguren dargestellt, um als Genredarstellung das vielfältige Leben auf den Straßen der Städte zu zeigen. Die sehr beliebte Reihe der Pariser Ausrufer wurde in vielen Manufakturen ausgeführt. Eine Figur aus der Frankenthaler Manufaktur stellt auch eine Bettlerin, genauer gesagt eine Savoyardin mit Kindern dar. Aus einer sehr armen Gegend Europas stammend, verdienten sie auf den Strassen in Paris ihren Lebensunterhalt und gehörten so auch zum Stadtbild. (Bettelfrau mit zwei Kindern, Modell von Johann Wilhelm Lanz, Straßburg um 1752–1754, Höhe 19,9 cm, Vgl.: Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, Bd. 1, S. 245).
Eine andere Frankenthaler Porzellanfigur zeigt einen Bettler in zerlumpter Kleidung, mit einem Holzbein an Krücken gehend und einer Betteltasse in der Hand. Vgl.: Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, Bd. 1, S. 511. Sie werden als Teil der Vielfalt des Stadtlebens gezeigt, sollen aber nicht als sozialkritische Darstellung gesehen werden.

339 Figur siehe Abbildung Nr. 376, abgebildet in Kat. Aukt. Wien 1928, Nr. 376.

340 Vgl.: Busch 1993, S. 296.

Abb.: 25 Wiener Porzellanmanufaktur: Frau und Mann der sich erbricht, um 1760, Porzellan unbemalt, H: 13 cm, vgl.: Kat. Aukt. Wien 1928, Lot Nr. 376, Tafel 113.

Genre zu einem Erkenntnisinstrument sozialer Realität machen.[341] Aber im Kontext der gesellschaftlichen Umwandlungsprozesse konnten die kleinen Porzellanfiguren mit unterschiedlichen Themen zumindest den Gedankenprozess anregen.

Groteskes, wie in Bettlerfiguren oder zechenden Bauern dargestellt, wurde im Barockzeitalter als beliebter und klassischer Kontrast zum höfischen Prunk und Luxus betrachtet. Amüsiert betrachtete man die Darstellung des Markttreibens und dem mühseligen Broterwerb der verschiedenen Gewerke in Form von Porzellanfiguren. Für den privilegierten Adeligen an den reichen Höfen Europas waren sie ein reizvoller Kontakt zu einer fremden, separierten Sphäre des Lebens. In Kostümfesten verkleidete man sich zwar als Teilnehmer einer solchen Schicht, aber durch diese spielerische Darstellung wurde die soziale Abgrenzung nur noch verdeutlicht.[342] Vielleicht machte gerade der Kontrast den ästhetischen Reiz aus: Das sinnlich ansprechende, kostbare Material, das ursprünglich auf Grund seines Preises nur den adeligen und finanzkräftigen Abnehmerkreisen zur Verfügung stand, bildet Figuren in hässlicher und zerlumpter Gestalt ab. Doch die Sicht auf die Gesellschaft und auch

341 Vgl.: Ebd. S. 296.
342 Vgl.: Ebd., S. 296 und Sladek 2007, S. 109–111.

das eigene privilegierte Leben änderte sich im Kontext der Verbreitung aufklärerischer Gedanken und der Diskussion aktueller Kunsttheorien ebenfalls in höheren Kreisen. So wird die Interpretation mancher Porzellangruppen zumindest bei einigen Personen eine neue Perspektive einzunehmen angeregt haben. Der Betrachter solcher Figuren von betrunkenen Bauern, Bettlern und gesellschaftlichen Randfiguren erfuhr neben Amüsement noch eine andere Erkenntnis: Diese Porzellanfiguren erinnern an moralisch fragwürdiges Verhalten und Fehltritte, die ins Verderben führen können. Somit erfüllen sie auch gemäß der Kunsttheorie der Aufklärung einen erzieherischen und ermahnenden Auftrag und regen eventuell doch zur Selbstreflexion an.

Der satirische Blick auf die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts

Die an früherer Stelle angesprochenen bildsprachlichen Kompetenzen werden auch bei der Betrachtung von satirischen und karikierenden Szenen abgefragt. Die Satire in einer Szene kann gelesen werden, wenn das Bild in einen entsprechenden politischen, historischen oder ikonographischen Kontext gesetzt wird, den der Zeitgenosse erkennen und deuten kann.[343] Die Grenzen der Gesellschaft werden auf diesem Wege ausgelotet, was erlaubt ist darzustellen, und noch als Kritik oder Aufzeigen von Missständen zulässig ist. Aber auch unterhaltsamer Spott und humorvolles Hinweisen auf moralische Fehltritte werden in einer großen Bandbreite in Porzellanfiguren thematisiert.

4.1 Humor und Reflektion

Der Porzellansammler und -auftraggeber im 18. Jahrhundert wünschte neben Darstellungen der verschiedenen Gesellschaftsbereiche und -ideale auch einen humorvollen Blick auf das Leben seiner Zeitgenossen. Sie zeigen, dass auch in zeitgenössischen Darstellungen Motive mit moralisch ermahnenden oder idealen Themen durchaus auch mit Leichtigkeit, Witz und etwas überspitzt verarbeitet wurden. Diese Porzellangruppen, die das Genre des Handwerkers oder Arbeiters, aber auch eine klare Rollenverteilung oder Stereotypen der Geschlechter als Mutter und Vater auf humorvolle Weise darstellen, sind beispielsweise *Der wütende Schuster* (Abb. 26) und das Pendant *Die Schusterfrau mit Kind* (Abb. 27).[344]

Speziell in der Gestik und Mimik des Schusters sind Züge des unkontrollierten Verhaltens, der offensichtlichen Auslebung eines Wutanfalls zu sehen. Er lässt jede kultivierte Beherrschtheit vermissen. Der Schuster als Handwerker muss seine Gefühle nicht zurückhalten, er kann seine Wut und gereizten Nerven wegen des schreienden Kindes offen zeigen. Dieses Figurenpaar dient sehr anschaulich der Darstellung der Differenz zur Sphäre des kultivierten und beherrschten Adeligen oder finanzstarken Bürgers innerhalb der gesellschaftlichen Normen. Anschaulich könnte aber auch ein gewisses Maß an Grenzüberschreitung genau dieses festen Konven-

343 Vgl.: Gerhard Langemeyer u. a. (Hrsg.): Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten (Kat. Ausst. Hannover, Wilhelm-Busch-Museum u. a.), 2. korr. Auflage, München 1985, S. 8.

344 Das Pendant, die Schusterfrau mit Kind, wurde im März 1925 bei Rudolph Lepkes Kunst-Auctions-Haus aus der Sammlung Darmstädter versteigert. Vgl. Kat. Aukt. Berlin 1925, S. 61.

Abb.: 26 Johann Peter Melchior, Porzellanmanufaktur Höchst: Der wütende Schuster, um 1770, Porzellan polychrom bemalt, H: 19,5 cm; B: 21,0 cm; T: 13,0 cm, Landesmuseum Mainz, Inv.-Nr.: KH 1931/104. © GDKE Landesmuseum Mainz, Foto: GDKE LMMz, Ursula Rudischer.r.

Abb.: 27 Johann Peter Melchior, Porzellanmanufaktur Höchst: Die Schusterfrau mit Kind, um 1770, Porzellan polychrom bemalt, Kat. Aukt. Berlin 1925, S. 61, Tafel 70.

tionsrahmens werden, das zur Reflektion über persönliche Möglichkeiten zur Kritikäußerung innerhalb aufklärerischer Diskussionen befähigen könnte. *Der wütende Schuster* (Abb. 26) und *Die Schusterfrau mit Kind* (Abb. 27) sind beide jeweils auf Sockeln mit Natursteinfarben platziert. Die Schusterfrau sitzt auf einer Kiste mit ihrem Kind auf dem Schoß. Neben ihr steht auf einem kleinen Schemel ein Napf, aus dem sie Brei an ihr Kind füttert. Eine Katze zu ihrer Linken beobachtet diese Szene fasziniert und ruhig. Vermutlich als Pendant ebenfalls um die Zeit 1770 wurde ihr Mann, der wütende Schuster, geschaffen. Im Höchster Warenverzeichnis von 1770 wird eine Porzellanfigur *Schuhmacher* mit einem Preis von acht Fl (Gulden) angegeben.[345] Der monatliche Lohn einige Jahre zuvor, im Jahr 1764 entsprach acht bis zehn Fl für einen Tagelöhner, ein Modellmeister erhielt 40 Fl.[346] Daraus lässt sich ableiten, dass eine solche Figur zu den Luxusgegenständen gehörte und nicht für den Bürger mit durchschnittlichem Einkommen und Lebensstandart erschwinglich war.

Der Schuster sitzt auf einem niedrigen Schemel vor einem Tischchen, auf dem seine Werkzeuge liegen und er hat gerade einen Schuh über einen Leisten gezogen. Seine Kleidung wirkt sehr unordentlich. Sein Gesicht ist wutverzerrt und er blickt seine Frau grimmig an, während er seine rechte Hand mit einem Stück Holz drohend erhoben hat und einen Wurf in Richtung seiner Frau andeutet (Abb. 26). Vermutlich hat ihn das hungrige Schreien des Kleinkindes so gereizt, dass er seiner Frau mit einem Wurf droht, damit sie dem Kind endlich Brei gibt. Neben ihm sitzt ein Hund, der sich eingeschüchtert duckt und ihn anzukläffen scheint. Beiden Personen ist eine Assistenzfigur in Form eines Tieres beigestellt, das durch ein ihm stereotypes Verhalten und Temperament die Handlung der Personen unterstreicht: Die Katze und die Mutter bleiben ruhig, ihnen wurde in zeitgenössischen Charakterisierungen eine folgsame und stille Verhaltensweise nachgesagt (Abb. 27).[347] Der Hund und der Mann reagieren impulsiv auf die Ruhestörung, denn ihnen wurde ein lautes, der „geräuschvollen Öffentlichkeit" zugeordnetes Wesen zugeteilt.[348] Seit dem letzten

345 Vgl.: Zais 1887, S. 149.

346 Rudolf Schäfer: Die kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst a. M. und ihre Mitarbeiter im wirtschaftlichen und sozialen Umbruch ihrer Zeit (1746–1796), Frankfurt am Main-Höchst 1964, S. 35.

347 Siehe beispielsweise Faulstich 2002, S. 24 f.

348 Vgl.: Unbekannt: Geschlechtsverhältnisse, in: Renatus Gotthelf Löbel/Chr. W. Franke (Hrsg.): Conversations-Lexicon oder Hand-Wörterbuch für die gebildeten Stände über die in der gesellschaftlichen Unterhaltung und bei der Lectüre vorkommenden Gegenstände, Namen und Begriffe in Beziehung auf Völker- und Menschengeschichte […]: mit besonderer Rücksicht auf

Drittel des 18. Jahrhunderts wurden zahlreiche Versuche der Definition und Abgrenzungen von „Geschlechtscharakteren“ unternommen, deren Intensität bis ins 20. Jahrhundert hinein anhielten.[349] Diese „Geschlechtscharaktere“ hielten sich offenbar eine Zeitlang sehr hartnäckig, zumindest bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, wie ein Eintrag im Conversations-Lexikon von 1815 zeigt:

> „Der Geist des Mannes ist mehr schaffend, aus sich heraus in das Weite hinwirkend, […] unter den Leidenschaften und Affecten gehören die raschen, ausbrechenden dem Manne, die langsamen, heimlich in sich selbst gekehrten dem Weibe an. Aus dem Manne stürmt die laute Begierde; in dem Weibe siedelt sich die stille Sehnsucht an. Das Weib ist auf einen kleinen Kreis beschränkt, den es aber klarer überschaut; es hat mehr Geduld und Ausdauer in kleinen Arbeiten. Der Mann muß erwerben, das Weib sucht zu erhalten; der Mann mit Gewalt, das Weib mit Güte oder - List. Jener gehört dem geräuschvollen öffentlichen Leben, dieses dem stillen häuslichen Zirkel. Der Mann arbeitet im Schweiße seines Angesichtes, und bedarf erschöpft der tiefen Ruhe; das Weib ist geschäftig immerdar, in nimmer ruhender Betriebsamkeit […].[350]

Ähnlich emotional reagiert ein Schuster aus der Manufaktur KPM Berlin um 1765/70. Auch ihm ist eine Pendantfigur beigestellt, jedoch ist in diesem Fall die Frau ebenfalls wütend. Beide Figuren stehen auf kleinen quadratischen Sockeln, ihre Körperposen sind einander zugewandt, die Münder geöffnet. Der Mann hält einen Trinkbecher in seiner linken Hand, die rechte hat er drohend in Richtung seiner Frau erhoben. Diese stemmt energisch ihre Hand in die Hüfte und hält in der vom Schuster abgewandten, linken Hand eine Weinflasche. Offenbar hat sie ihm nach übertriebenen Alkoholkonsum weitere Gläser untersagt. Im Formenbuch der KPM wird diese Gruppe als *Schuster und Schusterin* bezeichnet. Ihre beigestellten Attribute lassen allerdings nicht so deutlich auf ihre Tätigkeit schließen, wie in der Höchster Gruppe.[351]

---

die älteren und neuesten merkwürdigen Zeitereignisse, Bd. 3: Von Flibustier bis Göthe, Leipzig 1813, S. 458 f.

349 Vgl.: Hausen 2013, S. 22.

350 Unbekannt 1813, S. 458 f.

351 Unter der Kategorie Volksfiguren, Stände und Gewerbe, unter der Modellnummer 438 (mit dem Hinweis sie sei verschollen) und 439. Im Abbildungsteil werden die Figuren in der Reihe von Galanteriefiguren gezeigt Tafel 46, Nr. 183, Schuster, Modellnummer 438 und Nr. 184, Schusterfrau, Modell 439, aus dem Modellbuch welches Georg Lenz 1913 vorlag mit dem Titel „Designa-

Ein weiterer Aspekt der Reflektion über die eigene Position wird in der folgenden Fallstudie mit der Darstellung verschiedener Frisierszenen während der Morgentoilette untersucht. Dort wird der Fokus auf die Repräsentation der Standeszugehörigkeit und ihrer Inszenierung in Vorbereitung des öffentlichen Auftritts betrachtet.

Die Positionierung der Figuren wirkt ähnlich arrangiert wie Schauspieler auf einer Theaterbühne. Dieser Vergleich bietet sich speziell bei der Betrachtung der inszenierten höfischen Verhaltensmuster an. Die Perücken und die überdimensionierten Damenfrisuren können als Symbol eines majestätischen Kostümstückes einer Gesellschaft interpretiert werden, deren Leben sich nach den Regeln und Regieanweisungen der höfischen Etikette ähnlich wie auf einer Bühne abspielt.[352] Dazu passend ist das Arrangement der Porzellanfiguren auf dem Porzellansockel: Man kann sie mit Darstellern auf einer Bühne vergleichen, ihre karikierende Präsentation zeigt ein Ritual der höfischen Gesellschaft. Dass die Perücken auf der Bühne und im realen Leben ein wesentliches Requisit zur Darbietung einer sozialen Position bzw. zur Darstellung eines Theatercharakters waren, zeigte auch der berühmte englische Shakespeare-Schauspieler David Garrick (1717–1779), der Perücken als wichtig erachtete, um besser in die jeweilige Rolle zu finden.[353]

Ähnlich wie bei den Porzellanfiguren mit Charakteren der Commedia dell'Arte, wird hier mit dem Spiel zwischen Rolle, Kostüm und einer Form des Tragens einer Maske gearbeitet.[354] Die Handlung der Morgentoilette wirkt auf einen Betrachter des 21. Jahrhunderts als intime Handlung, ist aber für einen Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts lesbar als Handlung einer Vorform des öffentlichen Auftritts. Der Schritt heraus aus dem Privaten ist durch die Anwesenheit der umstehenden Personen bereits vollzogen. Der öffentliche Auftritt und damit das Teilnehmen an einer am höfischen Protokoll oder von gesellschaftlichen Konventionen festgelegten Choreographie wird vorbereitet.[355] In dem Zeremoniell oder Ritual der Morgentoilette, wo während des Ankleidens einer Dame ein Kavalier oder Abbé anwesend war, um die Neuigkeiten des Tages zu berichten, wurden die Grenzen zwischen Intimität, Pri-

tion Der sämtlichen Formen, so weit 1763 in der Königlichen Porcellain Manufactur angefertigt sind. Umgeschrieben in Monath November 1791", vgl.: Lenz 1913, Bd. 1, Beilagen, S. 24.

352 Vgl.: Maria Jedding-Gesterlin: Barock (um 1620–1715), in: Jedding-Gesterling 1988a, S. 97–118, S. 113 (im folgenden Jedding-Gesterling 1988c); und: Powell/Roach 2004, S. 79–99, hier S. 85.

353 Vgl.: Powell/Roach 2004, S. 79–99, hier S. 86.

354 Vgl.: Chilton 2001, S. 42.

355 Vgl.: Powell/Roach 2004, S. 79–99, hier S. 85 und S. 87 f.

Abb.: 28 Carl Ries, Porzellanmanufaktur Höchst: Die hohe Frisur oder Die Satire auf die hohe Frisur, um 1780, Porzellan polychrom bemalt, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.-Nr.: BK 1958-88 © Rijksmuseum, Amsterdam.

vatsphäre und dem Kontakt zum öffentlichen Raum verwischt. Die Morgentoilette als Kontaktsphäre, aber auch Wechselspiel zwischen Innen und Außen, privat und öffentlich bietet ein vielfältig darstellbares Motiv. Sowohl in Gemälden und Graphiken, als auch in dreidimensionaler Darstellung in Form von Porzellanfiguren passt diese Szene in eine Umgebung, in der schlussendlich ebendiese Handlung sich in der realen Gegenwart abspielt, wie in den Wohn- und Repräsentationsräumen.

Die Porzellangruppe, die hier intensiver betrachtet werden soll, stammt aus der Höchster Porzellanmanufaktur (Abb. 28) Der Modelleur Carl Ries (1749–1792) schuf diese Gruppe mit dem Titel *Die Satire auf die hohe Frisur* oder nur *Die hohe Frisur* um 1780.[356] Dargestellt ist eine Gruppe von fünf Personen, die auf einem mit ver-

356 Carl Ries war Nachfolger von dem Bildhauer und Modelleur Johann Peter Melchior (1747–1825), der 1779 die Höchster Manufaktur verließ. Vermutlich stand Carl Ries im Schatten seines Vorgängers. Vgl.: Kat. Ausst. Berlin 2010 S. 130. Weitere Ausformungen befinden sich im Historischen Museum Frankfurt a. M. aus der Sammlung Bechtold. Die Schwierigkeiten der exakten Zuschreibung beschäftigten bereits Robert Schmidt im Jahr 1925, der die Gruppe Johann Peter Melchior zuschrieb, und Horst Reber in den 1990er Jahren, der sie Carl Ries zuordnete. Stefanie Ohlig vermutete darüber hinaus noch einen weiteren Mitarbeiter, den Modelleur Johann Carl Vogelmann, der sich zwischen 1773 und 1778 und vermutlich ab Mitte der 1780er Jahre erneut in Höchst aufhielt. Vgl.: Stefanie Ohlig: Carl Ries als Modellmeister bis 1794, in: Horst Reber/

schiedenen gemalten Marmorsteinen und Steinformen verzierten Sockel das Thema der übertriebenen Mode und Eitelkeit präsentieren.

Der Betrachter wird Zeuge der Morgentoilette einer Dame, die auf einem mit rosa Samt bezogenen Stuhl vor einem Toilettentisch sitzt und von drei Herren und einem Jungen umringt wird. Die Dame trägt ein rosa Kleid, dessen dunkles Mieder zwischen den Aufschlägen ihres weißen Morgenmantels hervorscheint. Die Ärmel und der Miederrand im Dekolleté sind mit feiner Spitze besetzt, der Mantelaufschlag weist einen zarten, hellblauen Rand auf. Ihre linke Hand ruht auf ihrem Schoß, die rechte ist leicht erhoben und hält ein kleines Blumensträußchen. Ihre Körperhaltung ist sehr gerade und ihr Blick scheint auf kein konkretes Ziel zu blicken. Ihr Mund ist fest verschlossen. Auffallend ist ihre Frisur: Eine Haarpracht von nahezu der dreifachen Höhe im Bezug zu ihrem Gesicht ragt auf ihrem Kopf empor. Auf dem Tisch vor ihr steht ein Kästchen, aus dem eine Perlenkette und ein Stück rosafarbener Stoff herausragen. Daneben liegt ein kleiner Blumenanstecker. Ein Buch mit braunem Einband ragt über die mit einem weißen Tuch bedeckte Tischkante hinaus. Am hinteren Teil des Tisches ist ein Spiegel aufgestellt, dessen rechte Ecke etwas von einem Tuch verhängt wird. Daneben steht eine blaue Schale. Von den Größenverhältnissen her ist es nicht möglich, dass die Dame ihr Gesicht und die Frisur zusammen im Spiegel betrachten könnte, zu klein ist der Spiegel und zu groß der Abstand zwischen Gesicht und Haaren.

Der Dame gegenüber sitzt ein Herr mit schwarzen Hosen und schwarzem Gehrock, der mit großen dunklen Knöpfen besetzt ist. Der Herr trägt graue Strümpfe und schwarze Schuhe mit goldenen Schnallen. Auf dem Kopf trägt der Herr eine schwarze Kappe, die von einer weißen Stutzperücke mit Locken und auffallend großer, toupierter Stirnpartie nahezu verdeckt wird. Die Stutzperücke wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufig von Geistlichen getragen und konnte durch Zopfanhängsel in Beutelperücken verwandelt werden.[357] Der Mund des Mannes ist leicht geöffnet.

Stefanie Ohlig: Stiftung und Sammlung Kurt Bechtold. Höchster Fayencen und Porzellane, Mainz 2002, S. 264–267, hier S. 266.

357 Vgl.: Reimar F. Lacher: Perücke und Zopf. Haarersatz, Mode, Etikette, Gesinnungszeichen, in: Simone Bliemeister/Katrin Dziekan (Hrsg.): Alltagswelten im 18. Jahrhundert: Lebendige Überlieferung in Museen und Archiven in Sachsen-Anhalt, Halle 2010 (Saale), S. 230–246, hier S. 235. Zopfperücken waren zunächst bei Zivilisten unbeliebt, sie erinnerten sehr an die umbänderten Zöpfe der Soldaten, die beispielsweise beim Preußischen Militär ihre eigenen Haare mit Bändern umschnürten. In der französischen Armee wurde der schwarze Haarbeutel von Philipp von Orleans eingeführt: Das Haar der kleinen Perücke wurde im Nacken zusammengebunden, in einen schwarzen, gummierten Taftbeutel gesteckt und von einer großen Schleife zusam-

Er scheint mit der Dame zu reden und ihr in die Augen zu blicken. Seine rechte Hand zeigt auf den Spiegel. Seine vorgebeugte Körperhaltung deutet eine betonte Zuwendung zu der Dame an. Als Vertreter der Moral und als Aufruf zur Mäßigung und Selbstreflexion kann man die Anwesenheit dieses Mannes verstehen, wenn man ihn anhand der Kleidung und somit nach rein äußerlichen Kriterien als Geistlichen interpretiert. Eventuell ist er ein Priester, der die Dame vor zu großer Eitelkeit warnt.

Rechts neben dem Tisch und zur rechten Seite der Dame steht ein Kavalier in blauem Gehrock, der mit goldenen Knöpfen verziert ist. Unter dem Mantel gucken noch ein weiterer Mantel und eine Weste hervor, die mit goldenen Rändern und an den Ärmeln mit Rüschen verziert sind. Ein feines weißes Spitzenhalstuch bedeckt den Hals des Mannes. Auf dem Kopf trägt er eine auffallend gelockte Perücke. Er trägt eine schwarze Hose und weiße Strümpfe, seine schwarzen Schuhe sind mit goldenen Schnallen verschlossen. Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf dem Tisch ab, in seiner Linken hält er ein Fernrohr, mit dem er die Haarpracht der Dame inspiziert. Seine Körperhaltung wirkt selbstbewusst, wie er sich ins Blickfeld der Dame zu drängen versucht. Sein Gesicht ist markant gestaltet, Falten und auffällige Wangenknochen sind modelliert. Sein unmittelbar naher Standpunkt zur Frisur der Dame macht die Verwendung eines Fernrohrs unnötig, ist allerdings ein wichtiges Attribut zur überspitzten und karikierenden Darstellung dieser höfischen Szene der Eitelkeit. An die Sesselrückseite der Dame lehnt schräg und nur an die Kante gestützt eine Leiter. Auf dieser steht ein Coiffeur, der sein linkes Bein auf eine Sprosse gestellt und das rechte Knie auf der obersten Sprosse aufgestützt hat.[358] Er trägt hellgelbe

mengehalten. Dadurch wurde von ihm der erste Schritt zur Verkleinerung der großen Perükken unternommen, weshalb die Beutelperücken lange noch Perruques à la Regence genannt wurden. Diese Mode setzte sich schnell durch, da mittlerweile weiß gepuderte Haare beliebt waren und ein schöner Kontrast mit dem schwarzen Beutel erzielt wurde, der außerdem die Kleidung schützte. Vgl.: Maria Jedding-Gesterling: Régence, Rokoko und Luis XVI. (1715–1789), in: Jedding-Gesterling 1988a, S. 119–148, hier S. 126; und: Friedrich Nicolai: Über den Gebrauch der falschen Haare und Perrucken in alten und neuern Zeiten. Eine historische Untersuchung, Berlin 1801, S. 121. In den 1740er Jahren wurde die kurze, hinten gebundene Kopfzier durch die Beutelperücke gesellschaftsfähig und nun griffen immer mehr Bürger zur billigeren Zopfperücke. Diese kostete nur die Hälfte einer Knotenperücke und ein Drittel der kürzeren Stutzperücke. Vgl.: Jedding-Gesterling 1988b, S. 127.

358 Vgl. hier die Differenzierung der Berufsgruppen der Barbiere und Coiffeure: „Barbiers-perruquiers-baigneurs, étuvistes; denn alle diese Gewerbe durfte ein französischer Perruckenmacher treiben. Die Wundärzte durften auch barbieren, mußten aber gelbe messingene Becken aushängen, und durften ihre Barbierläden von außen nur roth und schwarz anstreichen. Hingegen die perruckenmachenden Barbiere hatten weiße zinnerne Becken, und durften ihre Ladenthüren mit jeder andern Farbe zieren […].“ Nicolai 1801, S. 166.

Kleidung mit blauen Aufschlägen und eine weiße Schürze, kleine goldene Knöpfe und Schnallenschuhe verzieren seine Kleidung. Er betrachtet aufmerksam seine Arbeit, während er den Frisurenturm um weitere Haarteile und Locken ergänzt.

Die Gruppe ist mehransichtig gestaltet und von allen Seiten zu betrachten. So ergeben sich verschiedene Blickwinkel, auch in übertragener Weise, auf die dargestellte Szene. Am Boden neben der Leiter liegen ein weißer Beutel und ein Hut, die evtl. dem Jungen im Pierrotkostüm gehören. Er scheint die Leiter des Coiffeurs zu stützen, die hinter dem Stuhl der Dame steht. Man entdeckt ihn erst, wenn man die Porzellangruppe von hinten oder von der Seite betrachtet. Der Junge trägt sehr weite helle Hosen und eine Jacke mit großen, überdimensionierten, hellblauen Knöpfen. Dazu hellblaue Schuhe mit goldenen Laschen und einen großen weißen Kragen, der über die Schultern hinausragt. Er stützt die Leiter hauptsächlich mit seinem Rücken, mit der linken Hand zeigt er in Richtung des blau gekleideten Herren mit Fernrohr. Durch diese Geste weist er deutlich auf ein Hauptelement dieser satirischen Darstellung, unterstützt den Betrachter also im Entdecken und Deuten der Szene. Seine Körperhaltung verrät Mühsal beim Stützen der Leiter. Würde er seinen Platz verlassen, würde die Leiter kippen und der Coiffeur stürzen und mit ihm womöglich auch der noch unvollendete Haarturm. Sinnbildlich würde die ganze Szene der Eitelkeit zusammenbrechen und das Zusammentreffen der anwesenden Personen seinen Zweck und Inhalt verlieren. Für den Betrachter stellt sich die Frage, welche Rolle der Junge einnimmt. Speziell sein Pierrot- oder Harlekinkostüm kann eine Anspielung auf die satirische, karikierende Darstellung einer solchen Frisierszene sein, er deutet auf die Lächerlichkeit der angeprangerten Eitelkeit hin. Dieser Auftritt des Jungen im Pierrot- oder Harlekinkostüm passt zu der Verbindung mit dem Masken- und Rollenspiel der Commedia dell‘Arte. Er steht in der Amsterdamer Version im weißen Kostüm des Pierrot, mit weißem Kragen und großen Knöpfen. Die Figur des Pierrot, auch Gilles genannt, hat seinen Vorgänger im stets spottenden Pagliaccio und entwickelte sich seit dem 17. Jahrhundert zu einer Figur, die Unbedarftheit, Tollpatschigkeit, aber auch Melancholie verkörpert.[359] So passt die Figur des Harlekin an der Leiter mit seiner spöttelnden Handgeste in Richtung des Kavaliers mit Fernrohr gut in die gesamte Szenerie.

359 Vgl.: Henning Mehnert: Commedia dell‘Arte. Struktur – Geschichte – Rezeption, Stuttgart 2003, S. 117 f, und: Chilton 2001, S. 100 f.

4.2 Frisuren und Kleidung

Zunächst konnten sich die kunstvoll frisierten und gepuderten Perücken nur vermögende Personen leisten, weshalb die Porzellangruppen mit diesem Motiv Szenen aus der alltäglichen Morgentoilette sehr finanzkräftiger oder adeliger Personen darstellen.[360] Ungefähr in den 1730er Jahren setzte sich die Perückenmode allmählich auch beim Bürgertum durch und erhielt eine erstaunliche Formenvielfalt. Perücken wurden erschwinglicher, leichter und galten als unentbehrlicher Bestandteil einer anständigen Kleidung.[361] Der Wandel der Perücke vom Statussymbol des Adels zum ansehnlichen, auch für den Bürger erschwinglichen Modeartikel demonstriert den stetig wachsenden Einfluss des bürgerlichen Standes.[362] Ungefähr 20 Jahre vor der Französischen Revolution ließ sich nochmal ein tiefgreifender modischer Wandel in der aristokratischen Gesellschaft erkennen, der wie ein letzter Versuch einer mittlerweile zeitlich überholten Gesellschaftsschicht wirkt, um den privilegierten Status zu bewahren. Hochfrisuren, die mit Federn und Schmuck überladen waren, sollten Stimmungen und Empfindungen auf den Köpfen präsentieren. Erlebnisse und Emotionen sollten nicht mehr nur im Gesicht- und Mienenspiel zu lesen sein, sondern mit effektvollen Dekorationen auch in den Frisuren.[363]

---

360 Einigen Gesellschaftsschichten war das Tragen von Perücken verboten. Als bedeutendes Standesmerkmal diente besonders das Pudern, was fast noch wichtiger als das Perücketragen war. Bei manchen Gelegenheiten wurde zwischen gepuderten und ungepuderten Personen unterschieden, Beispielweise bei Fahrkarten für Donaufahrten. Vgl.: Thiel 2000, S. 259; Jedding-Gesterling 1988b, S. 126; und: Max von Boehn: Die Mode. Menschen und Moden im 18. Jahrhundert, München 1939, S. 164 und 192.

361 Vgl.: Jedding-Gesterling 1988b, S. 127.

362 Das Zeitalter des Rokoko war reich an überschwänglichen Rundungen und kapriziösen, asymmetrischen Formen. Diese letzte rein höfische Stilepoche brachte eine äußerst verfeinerte Etikette und Eleganz zum Ausdruck. Der Adel versuchte noch einmal sich vom aufstrebenden Bürgertum abzugrenzen und zunächst dienten aparte Puderfrisuren als eine Art Rahmen bzw. der Betonung eines empfindsamen, sensiblen Mienenspiels. Vgl.: Jedding-Gesterling 1988b, S. 119. Der ausdrucksstarke Gesichtsausdruck und die Mimik nahmen in einer Zeit, in der die Masken der Commedia dell'Arte beliebter Bestandteil der höfischen Feste und Maskeraden waren, einen besonderen Stellenwert ein. Wer eine Maske und somit eine starre Mimik trug, musste besonders starke Körpergesten zeigen. Wer in eine andere Rolle schlüpfte und so eine „Maske" tragen wollte, drückte dies auch in seinem Gesicht aus. Verhüllung und Offenbarung konnten im Gesicht abgelesen werden. Vgl.: Chilton 2001, S. 42.

363 Vgl.: Margaret K. Powell/Joseph R. Roach: Big Hair, in: Eighteenth-Century Studies 38/1 (2004), S. 79–99, hier S. 84; und: Jedding-Gesterling 1988b, S. 119.

Bemerkenswert sind in der Porzellangruppe aus Höchst die zeitgenössischen, modischen Frisuren. Keine der dargestellten Personen trägt die gleiche Haarpracht. Der Abbé trägt eine Perücke mit einer auffällig hochtoupierten Stirnpartie. Diese Lockenrolle, *Vergette* genannt, war besonders in den 1760er Jahren sehr beliebt, und ihre Höhe wuchs vergleichbar mit der Vergrößerung der Frauenfrisur in jener Zeit. Die Seitenhaare wurden in kleinen enganliegenden Locken frisiert, den *ailes de pigeon*, Taubenflügel genannt.[364] Das Perückentragen unter Geistlichen wurde kontrovers beurteilt, speziell als zum Ende des 17. Jahrhundert erste Geistliche anfingen, ebenfalls Perücke zu tragen. Die Kirchenfürsten bekleideten allerdings auch oft weltliche Ämter und lebten in Wohlstand, so dass es nahelag, dass auch sie an den höfischen Moden partizipieren wollten. Strafen und Bußgelder für dieses eitle Vergehen wurden mancherorts verhängt, allerdings auch Mittel und Wege gefunden, diese zu umgehen. Beim Messelesen wurde von einigen zwar eine Perücke getragen, aber durch einen aufklappbaren Teil die Tonsur pflichtbewusst offengelegt, damit die nötige Ehrerbietung gegenüber Gott gewährleistet war.[365]

Der Kavalier im blauen Mantel trägt eine auffällig gelockte Allongeperücke, die nicht mehr dem Zeitgeist der Herstellungszeit der Porzellangruppe entspricht. Seit dem Tod Ludwig XIV. (1638–1715) war die mächtige Lockenperücke aus der Mode gekommen. Der Coiffeur hingegen lässt eine Frisur erkennen, die einer um die Mitte des 18. Jahrhunderts modischen Art, das Haar zu tragen ähnelt: Bei der Frisur *à la Catogan* wurde das Nackenhaar in halber Länge umgeschlagen und umwickelt.[366] Alle Personen tragen grau-weiße Haare, was ebenfalls der üblichen Mode der graugepuderten Perücken entsprach.[367] Häufig wird die Französische Revolution hinsichtlich der Perückenmode als Wendepunkt gesehen, vereinzelt lässt sich aber feststellen, dass die Zahl derer, die ihr eigenes Haar trugen, schon seit Beginn des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts mit dem *Rousseauismus* und den Impulsen der

364 Vgl.: Thiel 2000, S. 259.

365 Vgl.: Jedding-Gesterling 1988c, S. 114 und Jedding-Gesterling 1988b, S. 130. Eine Doppelmoral und Verweltlichung der Kirche kam hier zum Ausdruck. Unter Protestanten wurde es schneller geduldet, dass auch Geistliche Perücken tragen durften. Einige Geistliche der evangelischen Kirche gehörten sogar zu den Besitzern der aufwendigsten Perücken zum Ende des 17. Jahrhunderts. Vgl.: Jedding-Gesterling 1988c, S. 115.

366 Vgl.: Thiel 2000, S. 258.

367 Grau-weiß gepuderte Perücken wurden von Jungen und Alten gleichermaßen getragen, sodass die Konnotation mit dem Greisenalter abgemildert wurde. Vgl.: Thiel 2000, S. 253.

englischen Mode, sowie der antikisierenden Ästhetik zunahm.[368] In England hatte bereits 1745 Hogarth ein Selbstportrait mit seinem Hund Trump gemalt, auf dem er sich als Vertreter der Aufklärung präsentiert, indem er bewusst auf die Perücke als das Emblem der „alten Ordnung" verzichtet.[369] Er zeigte allerdings auch noch nicht vollständig seine natürliche Haarpracht, sondern ließ nur wenige Haare unter einer Mütze hervorstehen, womit er eine künstlerische Zwischenposition betonte.[370]

Der Coiffeur in der Höchster Gruppe scheint ein weiteres Haarteil in den Haarturm der Dame einzuflechten. Sein Blick ruht konzentriert auf seinem Werk. Bräuchte er weiteres Werkzeug bei seiner Arbeit, müsste er sein Werk unterbrechen und die Leiter hinabsteigen, denn sein Werkzeug ist von der Leiter hinuntergefallen. Der geöffnete Sack offenbart seinen Inhalt: eine Schere. Interpretiert man die Arbeit des Coiffeurs dahingehend, dass er keine Locken einflicht, sondern im Gegenteil eine Locke abschneidet, ergäbe sich eine andere Deutungsmöglichkeit: Mit der Redewendung „Einen alten Zopf abschneiden" wird darauf verwiesen, dass es Zeit ist, mit überholten, althergebrachten Traditionen zu brechen und sich von alten Gewohnheiten zu trennen. Auf den Kontext der Zeit um die Französische Revolution herum bezogen, ergibt sich hier ein Aufruf, zu einer neuen Zeit aufzubrechen und Veränderungen anzunehmen. Die dargestellten Personen in der Porzellangruppe mit ihren kunstvollen Frisuren werden als Vertreter der „alten Ordnung" dargestellt. Speziell in der Hinsicht, dass hier eine Gruppe von Menschen mit unterschiedlichen sozialem Status, verschiedener Berufsgruppen und Dienerschaft um eine Dame von hohem gesellschaftlichen Stand versammelt ist, die im Mittelpunkt der Veränderung steht, wäre eine Interpretation mit gesellschaftspolitischem Inhalt denkbar. Die mehrfache Neuausformung könnte darauf hinweisen, dass die eventuelle Mehrdeutigkeit der Gruppe auch dem jeweiligen Besitzer in späterer Zeit gefiel.

368 Außerdem ging in den 1780er Jahren die Zeit der Perücken ihrem Ende zu. Vgl.: Lacher 2010, S. 244.

369 William Hogarth: Selbstportrait, um 1745, Öl auf Leinwand, H: 90 cm, B: 69 cm, London, Tate Britain, Inv.-Nr.: N00112.

370 Vgl.: William Hogarth: Analyse der Schönheit, Nachw. von Peter Bexte, übers. von Jörg Heininger, Hamburg 2008, S. 213.

4.2.1 Der Coiffeur als Künstler

Hinter der Dame steht auf einer Leiter der Coiffeur in hellgelbem Anzug. Seine Ärmel und der Kragen sind als hellblaue Aufschläge gestaltet, ein schlichtes weißes Tuch bedeckt den Hals. Um den Bauch hat er sich eine weiße Schürze gebunden. Seine Körperhaltung wirkt unbequem und angespannt, wie er auf der Leiter mit einem Bein angelehnt und auf einem Knie hockend vorgebeugt sich der Haarpracht der Dame widmet (Abb. 28). Seine Position auf der Leiter wird vermutlich bewusst als unbequem und gekünstelt dargestellt, weil einerseits hierdurch auf das übertriebene höfische Verhalten verwiesen wird. Andererseits bietet sich noch eine alternative Deutung an, nämlich ein subtiler Appell, als ein Künstler angesehen zu werden. Er steht dort wie ein Bildhauer vor einer überlebensgroßen Skulptur. So nimmt er eher die Rolle eines Bildhauers und Künstlers als eines gewöhnlichen Coiffeurs ein. Diese Andeutung könnte eventuell auch in der Intention des Porzellanmodelleurs gelegen haben. Für diesen Deutungsansatz kann Folgendes sprechen: Ab den 1760er Jahren wurde das Interesse an vielfältigen Frisuren immer ausgeprägter und die Nachfrage nach gut ausgebildeten Coiffeuren nahm zu. Das stärkte deren Selbstbewusstsein und in Paris wurden Coiffeure ausgebildet, die bis zu 100 Frisuren präsentieren konnten. 1769 lebten in Paris ca. 1200 Damenfriseure und die Konkurrenz zwischen ihnen und den Barbier-Perruquiers wuchs stetig.[371]

Die Barbier-Innung führte einen Gerichtsprozess gegen die Coiffeure an. Im Jahr 1768 wurde dem Parlament in Paris von Seiten der Perückenmacher eine Klageschrift vorgelegt, um den Handlungsspielraum der Coiffeure etwas einzudämmen. Aus diesem Prozess gingen die *Coiffeures des Dames* allerdings als Sieger hervor, denn sie wurden zu Künstlern erklärt und trennten sich von ihren Berufskollegen.[372] Im *Hannoverischen Magazin* vom 6. Juli 1770 wurde die 1768 in Paris eingereichte Klageschrift von Seiten der Damen-Coiffeure in deutscher Übersetzung abgedruckt und war somit auch für deutsche Leser zugänglich. Daher ist es nicht ausgeschlossen, dass auch der eine oder andere Porzellansammler, Modelleur und Bildhauer auf diese Forderung aufmerksam wurde. Die Vertreter der Coiffeure stellten klar, dass es deutliche Abgrenzungen in den Tätigkeitsbereichen der Barbiere und Perückenmacher und auf der anderen Seite der Damencoiffeure gäbe:

371 Vgl.: Jedding-Gesterling 1988b, S. 136.
372 Vgl.: Nicolai 1801, S. 166–168; und: Jedding-Gesterling 1988b, S. 136.

„Man muß unter dem Handwerke der Barbier- und Paruckenmacher-Meister, und der Kunst die Damen zu coeffiren einen großen Unterschied machen […] Die Profession der Paruckenmacher gehört zu den mechanischen; die Profession der Damencoeffeurs aber, zu den freyen Künsten. Die mechanischen Künste haben zu der Errichtung der verschiedenen Zünfte und Gilden Gelegenheit gegeben. Diese Künste schränken sich bloß auf eine praktische Handarbeit ein, sind weit unter den schöpferischen Erfindungen des Genies […] Wer ein Genie besitzt das zu der Kunst die er ergreift fähig ist, muß sie mit völliger Freyheit ausüben können […] Es würde lächerlich gewesen seyn, die Poeten, die Bildhauer, die Maler, und die Tonkünstler, so wie die Paruckenmacher, Schuster und Schneider in Zünfte und Gilden einzuschließen. Der Maler beseelt seine Leinwand, der Bildhauer seinen Klotz von Marmor. Beyden reden den Augen zu, um sie zu täuschen, und diese Trügerey macht die Vollkommenheit ihres Werks aus. […] Wir sind weder Poeten noch Maler noch Bildhauer, allein durch unsre Talente geben wir der Schönheit, welche jene besingen die Grazie; nach unserem Originale wird sie oft von den Malern und Bildhauern abgebildet. […] Allenthalben müssen wir die Natur verschönern, oder ihre Fehler verbessern. […] aber unsere Kunst ist noch weiter ausgebreitet. Auf jenem Theater, wo die Illusion herrscht, wo Götter, Helden, Geister, Feen und Zauberer immer von neuem geschaffen werden, ist ein Kopf der aus unsern Händen kommt, bald der Kopf einer Göttinn, bald einer Heldinn, bald einer Schäferinn. […] Wer diese Nüancen welche den verschiedenen Gattungen eigen sind zu fassen, und den Reiz des Urbildes in die Kopey überzutragen weiß, an dem erkennt man die Hand eines geschickten Künstlers. Die Kunst die Damen zu coeffiren ist also ein Werk des Genies, und folglich eine schöne und freye Kunst […]“[373]

Bemerkenswert ist hier die Forderung, nach Anerkennung als Künstler zu gelten, und nicht als Handwerker.[374] Die Verdienste und vielfältigen Fähigkeiten werden umfas-

373 Unbekannt: Pro Memoria in Sachen der Damencoeffeurs in Paris, gegen die Paruckenmacher daselbst, in: Hannoverisches Magazin, 54 (6.7.1770), Sp. 849–864.

374 Auch weitere Beispiele zeigen, dass die Modelleure als Künstler selbst aktiv an den gesellschaftlichen und politischen Diskursen ihrer Zeit teilnahmen und diese Anregungen in ihren Werken teilweise umsetzten und anschaulich machten. Einige Künstler formulierten teilweise direkt durch eigene Schriften, teilweise indirekt durch eine klare Positionierung ihrer Werke im Dienst des Adels oder bürgerlicher Auftraggeber, eine eigene Haltung und nahmen so an den Diskussionen und Umwandlungsprozessen der Aufklärungsgesellschaft teil. Siehe hierzu

send geschildert und der Anspruch darauf, für viele Bereiche des gesellschaftlichen Lebens unentbehrlich zu sein. Die Künstler sind zwar von der Förderung der elitären Gesellschaft abhängig, und deren Eitelkeit verschafft ihnen ihren Job. Letztlich werden sie aber auch von der höfischen Gesellschaft gebraucht, um deren Repräsentationsbedürfnis realisieren zu können.[375] In dieser Konstellation offenbart sich ein Abhängigkeitsverhältnis, welches auch verdeutlicht, dass Kritik nur in einem wohldosierten Maße geäußert werden durfte. Das Risiko, die Arbeit zu verlieren und es sich mit den Auftraggebern durch offensichtliche revolutionäre Gesinnung zu verscherzen, war zu hoch. Doch die Satire als Kunstgattung und Ausdrucksmittel zu wählen, war eine zu der Zeit übliche Weise, Kritik und eine andere Sichtweise zum Ausdruck zu bringen.[376]

Einen zeitgenössischen Blick auf den Friseurberuf schilderte Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) in seinen Interpretationen der Kupferstiche von Hogarth. In der Beschreibung der vierten Platte aus der Reihe *Die Heirat nach der Mode* karikierte er den Friseurberuf (Abb. 29). Hinter einer Dame steht ein Friseur mit Brennschere, und Hogarth zeichnet ihn mit gekünstelter Mimik und einem ausdrucksvollen Gesichtsprofil. Lichtenberg meinte, ihn sofort als Franzosen zu erkennen, und verwies auf den schlechten Ruf, den Franzosen von Seiten der Engländer zugeschrieben worden sei. Hogarth kennzeichne Frankreich laut Lichtenberg als ein Land, in dem die Engländer sich den Kopf schmücken und den Magen verderben ließen.[377] Der Friseur bei Hogarths viertem Blatt wird als neugierig über die Schulter der Dame auf den Brief schielend gezeigt, welcher der Dame gerade überreicht wird.[378] Eine kleine Dampfwolke aus der Brennschere deutet darauf hin, dass er dank aufmerk-

---

beispielsweise Johann Peter Melchior (1747–1825). Er verfasste allerdings seine Gedanken über Das sichtbare Erhabene in der bildenden Kunst um 1781 als anonymer Autor, sodass seine Texte bei dem Kurfürstlichen Hofbuchhändler E. F. Schwan in Mannheim erschienen. Vgl.: Friedrich H. Hofmann.: Johann Peter Melchior 1742–1825, Leipzig 1921, S. 65. Weiter Porzellankünstler waren z. B.: Johann Valentin Sonnenschein (Taufe 1749–1828), vgl.: Eberhard Kasten: Valentin Sonnenschein, in AKL, Bd. 105: Somaré – Steenkamp, Berlin u. a. 2019, S. 47; Johann Carl Friedrich Riese (1759–1834), vgl.: Vgl.: Heim 2016, S. 124.

375 Vgl.: Powell/Roach 2004, S. 79–99, hier S. 91.

376 So geschah es auch in den Theaterstücken wie beispielsweise der Commedia dell'Arte, siehe dazu beispielsweise Günther von Pechmann: Franz Anton Bustelli. Die italienische Komödie in Porzellan, Stuttgart 1959, S. 23.

377 Vgl.: Lichtenberg – Mauter 1983, Bd. 3, S. 289.

378 Auch andere Zeitgenossen, wie Horace Walpole, beschwerten sich über die Tratschsucht und Indiskretion der Coiffeure und Hausangestellten, die gerne intime Details der Toilette der Damen weitertrugen. Vgl.: Powell/Roach 2004, S. 79–99, hier S. 88 f.

Abb.: 29 Simon Francis Ravenet der Ältere nach William Hogarth: Die Heirat nach der Mode, Tafel vier, 1745, Radierung, Kupferstich, H: 385 mm, B: 466 mm, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 32.35(11). Foto: CC0 1.0 Universell (CC0 1.0) Public Domain Dedication, (https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de): © Harris Brisbane Dick Fund, 1932. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/406328 <11.2.2024>.

samen Lauschens auf das Gespräch zwischen der Dame und dem Advokaten ein paar Locken verbrennt. Lichtenberg schreibt den Friseuren die Eigenschaft zu, grundsätzlich bestens informiert zu sein, was in den Häusern in der höheren Gesellschaft zugeht, und dieses Wissen auch gerne überall zu verteilen.[379]

379 „[…] so wie manche Insekten befruchtenden Blütenstaub nach Blumenkelchen tragen, die, ohne diesen Dienst, unfruchtbar geblieben wären, so tragen diese Menschen Familien-Anekdötchen von Ohr zu Ohr zur Beförderung einer Menschenliebe, die ohne diese Vermittler nie erweckt worden wäre: oder schicklicher vielleicht: wie gewisse Vögel unverdaute Samenkörner in unzukommliche Höhen zur Beförderung physischer Vegetation tragen, so tragen sie zur Beförderung einer gewissen moralischen, manches Anekdoten-Körnchen aus den Tiefen der Stadt in die höhern Regionen derselben. Die Sache hat wirkliche Ähnlichkeit und der ganze Unterschied liegt hauptsächlich in der geringen Verschiedenheit der Organe, womit beide den unverdauten Stoff an die Behörde absetzen." Lichtenberg – Mautner 1983, Bd. 3, S. 290.

4.2.2 Die Kleidung als Mittel der Selbstinszenierung

Die Morgentoilette oder das *Lever* berühmter oder gesellschaftlich hochstehender Damen war nach dem Tod Ludwig XIV. in Frankreich eine besondere Art der Veranstaltung. Zur Morgentoilette der Damen versammelte sich ein ausgewählter Kreis gelehrter Personen, um Gespräche über wichtige und aktuelle Themen des Tages zu besprechen. Die Morgentoilette adeliger Damen am Hof stellte das höfische Gegenstück zu den Zirkeln und Salons in den Städten dar.[380] Im 18. Jahrhundert war es nicht unüblich, dass während des *Lever* einer Dame ein Kavalier oder ein Abbé, der dem niederen Klerus angehörte, anwesend war. Das Schminken und Pudern waren keine diskreten Handlungen, daher war es sogar in bürgerlichen Häusern üblich, sich von einem Abbé während der Morgentoilette unterhalten zu lassen.[381]

Der schlichte schwarze Herrenrock des Abbés in der Porzellanfigur, ein *Juste au Corps* und das Beffchen (weißer Kragen), sowie die Haarkappe deuten auf seine Priesterrolle hin. Ebenso das Buch auf dem Tisch, das eine Bibel sein könnte. Allerdings deutet die prominente Frisur an seiner Stirn, die fast die Kappe verschwinden lässt, darauf hin, dass auch er sich der Eitelkeit nicht völlig entziehen kann. Die Bibel auf der Tischkante könnte runterfallen, auch sein Stuhl steht gefährlich nah am Sockelrand, er läuft Gefahr hinten herunter zu fallen. Der Abbé scheint sich also auf einem schmalen Grad zwischen weltlicher Eitelkeit und geistlicher Moral zu bewegen. Betrachtet man die Gruppe aus einer anderen Perspektive, nämlich vom Standpunkt hinter der Leiter stehend, sieht es allerdings so aus, als blicke der schwarz gekleidete Herr der Dame gar nicht in die Augen, sondern nur auf ihre Frisur. Somit würde seine Handgestik zum Spiegel deutend vielleicht auch einen Blick in denselben und eine Korrektur der Frisur vorschlagen. Auf diese Weise würde er der Dame nicht ins Gewissen reden, sondern im Gegenteil sie nicht in ihrer Eitelkeit bremsen und sie darin sogar noch unterstützen. Für diese Deutungsweise spräche, dass der Mann in

380 In den Salons, Lesegesellschaften, Zirkeln und Geheimbünden trafen sich in der Stadt Interessengemeinschaften von Bürgern und Adeligen zu ersten Ansätzen „demokratischer“ Zusammenkünfte. Vgl.: Bombek 2005, S. 285. Lesegesellschaften waren selbstverwaltete Zusammenschlüsse von mehreren Personen, die für ihre Mitglieder ansonsten kaum bezahlbare Lesemedien ohne kommerzielles Interesse bezogen und zur Verfügung stellten. Zuerst wurde dies nur mit Zeitschriften- und Zeitungsabonnements gemacht, ab den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts auch mit Büchern. Vgl.: Faulstich 2002, S. 216.

381 Vgl.: Thiel 2000, S. 256.

der dunklen Kleidung eines Geistlichen gar kein echter Geistlicher wäre, sondern diese Tracht aus Gefallen trüge. Giacomo Casanova wies schon 1743 darauf hin:

> „[…] in Rom ist jedermann Abate oder will es sein. Da es niemandem verwehrt ist, diese Tracht zu tragen, kleiden sich alle so, die sich Achtung verschaffen wollen, außer dem Adel, der sich nicht um kirchliche Ehrenstellen bemüht.“[382]

Der Edelmann von Welt, der sich beispielsweise nach französischem Geschmack orientierte, wusste sich passend zur Gelegenheit zu kleiden. So trug er einerseits kostbare Gewänder mit Spitze und Rüschen nahe dem Vorbild des *Juste au Corps*. Andererseits wusste der Edelmann auch, sich durch die schlichte Kleidung eines Abbés zurückhaltend und unauffällig zu kleiden. Das Gewand war einfach, schmucklos und dunkelfarben und ahmte eine Kirchentracht nach.[383] Das zeitlos Maßgebende eines schwarzen Anzugs besteht bis in die heutige Zeit in seiner enormen Wandelbarkeit und Anpassungsfähigkeit. Seine Vorformen sind in der spanischen Hofmode des 16. und 17. Jahrhunderts zu finden, ebenso wie im Anzug des Abbés im 18. Jahrhundert.[384] Je nach Anlass kann er die Grundlage bilden für das rationale oder erotische Spiel mit zurückhaltender Bescheidenheit, ebenso mit Galanterie und vornehmer Würde. Diese Vieldeutigkeit ermöglicht eine häufige Verwendung:

> „In dieser Vieldeutigkeit ist das Abbatenkleid als Leerstelle Scharnier zwischen bürgerlicher und feudaler Ordnung und es ist gleichermaßen Zeichen für den Gelehrtenstand wie für ein Spiel, das je nach Perspektive als Galanterie oder moralische Anrüchigkeit erschient. Als Leerstelle nimmt es wie die Haut des Chamäleons die Farbe und Bedeutung seiner Umgebung an und eröffnet so einen Raum für vielfältige Identitätsspiele. Gleichzeitig schützt es durch seine Unauffälligkeit.“[385]

---

382 Giacomo Casanova Chevalier de Seingalt: Geschichte meines Lebens, hrsg. von Erich Loos, übers. von Heinz von Sauter, Berlin 1964, Bd. 1, S. 316.

383 Vgl.: Bombek 2005, S. 310.

384 Vgl.: Ebd., S. 392.

385 Klaus Schneider: Natur – Körper – Kleider – Spiel. Johann Joachim Winckelmann, Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert, Würzburg 1994, S. 125. Dazu auch Bombek 2005, S. 393.

Dass die Kleidung eines Geistlichen kein eindeutiger Hinweis auf seinen Stand als Mann der Kirche sein muss, verdeutlichte auch Lichtenberg in seinen Erläuterungen der Hogarthschen Kupferstiche. Er erwähnte, dass William Hogarth in dreien seiner satirischen Werke Menschen in Prediger-Kleidern kritisierte, dass er damit aber nur das missbräuchliche Nutzen der Kleidung und der damit intendierten Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit des Trägers anprangerte, aber in keiner Weise den Geistlichen Stand als solchen.[386]

Der Kavalier im blauen Gehrock demonstriert ebenfalls modisches Interesse. Sein Gehrock ist mit goldenen Knöpfen verziert (Abb. 28). Dieses Detail ist insofern interessant, da es im 18. Jahrhundert durchaus noch üblich war, jahreszeitliche Unterscheidungen in der Auswahl des Schmucks zu machen. Man entschied sich bewusst, sofern es finanziell möglich war, sich mit Gold oder Silber zu schmücken. Insbesondere war in der Tradition vor dem 18. Jahrhundert darauf zu achten, dass Gold nur im Winter zur Verzierung edler Kleidung getragen werden sollte, da ihm ein wärmender Glanz zugesprochen wurde. Silber hingegen hätte einen kühlenden Glanz und sollte vorzugsweise im Sommer getragen werden.[387] Wahrscheinlicher ist allerdings im alltäglichen Tragen von Goldaccessoires, dass hauptsächlich das Stilempfinden eines aktuellen modischen Trends sowie finanzielle Potenz ausgedrückt werden sollten. Die Schuhschnallen weisen ebenfalls den höheren sozialen Stand des Mannes aus: Schuhschnallen waren ein Ausdruck von modischer Partizipation an den aktuellen Trends des Adels, ihre Form variierte oft. In den vierziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts mussten modische Schnallen besonders groß und eckig sein.[388] Bemerkenswert ist das Auftragen des Goldes auf einer Porzellanfigur, das hier nur sehr dezent erfolgt, allerdings einen weiteren Brand erfordert, um sich mit der Glasur zu verbinden. Das bedeutet, nochmal das Risiko eines Fehlbrandes einzugehen.

---

386 Vgl.: Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe., hrsg. von Franz H. Mautner, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1983, S. 154. Lichtenberg beschreibt bei seiner Interpretation der ersten Platte des Kupferstichs zu Marriage à la Mode dass in England die Advokaten und Prokuratoren ebenfalls schwarze Kleidung trugen und von einem deutschen Betrachter leicht als Geistliche fehlinterpretiert werden können. Vgl.: Lichtenberg - Mautner 1983, Bd. 3, S. 261.

387 Vgl.: Bombek 2005, S. 35.

388 Vgl.: Unbekannt: Fußbekleidung, in: Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 1999, S. 199. Das einfache Volk konnte sich keine Schnallen leisten, sondern musste das Schuhwerk schnüren. Daher galten Schnallenschuhe während der Französischen Revolution als Zeichen reaktionärer Gesinnung. Vgl.: Thiel 2000, S. 257.

Bisher wurde verdeutlicht, dass der Blick auf die Kleidung der Figuren für die Frage nach der gesellschaftlichen Zugehörigkeit der anwesenden Personen interessant ist. Dazu gehört allerdings auch eine gewisse Zurückhaltung in der Datierung, da modische Kleidung zur Kenntlichmachung und zuweilen Karikierung eines gesellschaftlichen Standes diente und nicht zwangsläufig die aktuelle Kleidermode der Entstehungszeit der Porzellanfiguren reflektiert. Für die Menschen des 18. Jahrhunderts war es für die Teilhabe am gesellschaftlichen Leben jedoch unverzichtbar, gemäß der Mode des eigenen Standes gekleidet zu sein. Dementsprechend fiel der Spott auf jemanden, der dieser Kleiderordnung zuwiderhandelte oder durch falsche Kleidung auffiel.

Speziell die Frage nach der Kleidung als Bedeutungsträger in satirischen Szenen wurde von Gisela Vetter-Liebenow untersucht. Ihre Arbeit fokussiert sich auf die vielgestaltigen Darstellungsweisen von Kleidung als karikierende Elemente in den Werken von drei Künstlern: Dem bereits hier erwähnten Hogarth, James Gillray (1756–1815) und Thomas Theodor Heine (1867–1948).[389] Bisher ist eine vergleichbar fokussierte Fragestellung, wie speziell in Porzellanfiguren Kleidung als satirisches Gestaltungsmittel eingesetzt wurde, nur am Rande vielfältiger Untersuchungen, wie Chiltons *Harlequin unmasked*, untersucht worden. Im Folgenden soll deshalb zumindest ein Beitrag zu diesem Desiderat geleistet werden.

Bereits in der Frühzeit der Karikatur war die Kleidung in Kombination mit der Unterstreichung physiognomischer Verformungen ein wesentlicher Bestandteil von karikierenden Darstellungen.[390] In der satirischen Kunst des 18. Jahrhunderts war, zuerst von Hogarth und in seiner Nachfolge von anderen Künstlern, wie Gillray, Thomas Rowlandson (1756–1827) oder Matthew Darly (tätig 2. Hälfte 18. Jahrhundert) besonders die Kleidung als ein beliebtes Mittel der scharfen Kontrastierung eingesetzt worden. Die in England seit 1695 herrschende weitgehende Pressefreiheit bot ein günstiges Klima zur Entwicklung und Verbreitung von Karikaturen und einen blühenden Grafikhandel.[391] In Deutschland waren englische Karikaturen auch bekannt, sie wurden beispielsweise in der Weimarer Zeitschrift *London und Paris* seit 1798 veröffentlich und besprochen, und sicher auch bereits früher verdeckt gehan-

389 Gisela Vetter-Liebenow: Kleider machen Leute. Formen der Kleidersprache in der Karikatur (Diss. Phil Hamburg 2001) Hamburg 2001.

390 Vgl.: Tanja Wessolowski: Karikatur, in: Fleckner/Warnke/Ziegler 2011, Bd. 2, S. 44–49, hier S. 47.

391 Vgl.: Vetter-Liebenow 2001, S. 45 und Jürgen Döring: Napoleon in der Karikatur, in: Kat. Ausst. Hannover u. a.1985, S. 169–188, hier S. 171.

delt. Die Unterschiede der Karikaturen in England und dem Kontinent lassen sich durch unterschiedliche Rahmenbedingungen erklären: In England gab es seit dem 17. Jahrhundert eine weitgehende Pressefreiheit und satirische Tradition, kritische innenpolitische Äußerungen waren zugelassen, was auf dem Kontinent nicht der Fall war. England war darüber hinaus seit 1688 eine konstitutionelle Monarchie und die Bevölkerung hatte ein starkes öffentliches Interesse am Zeitgeschehen, sodass die Karikaturisten ein interessiertes Publikum hatten.[392] In Deutschland war die Situation anders: Vor dem Ende des 19. Jahrhunderts war die Zensur der Presse so stark, dass nur selten eine satirische Schärfe vergleichbar der englischen gezeigt werden konnte.[393] Aber nicht nur in Deutschland, auch in Frankreich herrschte eine strenge Zensur. Die wenigen Karikaturen, die vor 1813 erschienen, versteckten ihre Kritik in komplizierten Allegorien.[394]

Kleidung konnte also dem Hinweis auf Fehlverhalten dienen, zeigte so auch den sozialen Stand des Trägers an und diente als Zuordnungsmittel zu standeskonformem Verhalten. Die Kenntnis um die aktuellen Kleidermoden des 18. Jahrhunderts und das Tragen derselben bezeugten neben der finanziellen Potenz noch einen weiteren Aspekt, nämlich den auf diese Weise erbrachten Nachweis über die kosmopolitische Weltgewandheit der Person. Schon Christian Garve (1742–1798) analysierte 1792 für seine Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts dieses Streben nach gesellschaftlicher Partizipation: Offensichtlich verfüge eine nach zeitgenössischen Kriterien gekleidete Person über viele Kontakte, ein weitreichendes Netzwerk in entfernte Gegenden und konnte so über Handel oder Verwandtschaft über die neusten Trends informiert werden. Um so weiter jemand an der Spitze der Gesellschaftspyramide stehe, desto größer und weitverzweigter sei sein Netzwerk und sein Wirkungskreis: Ein Adeliger verfüge durch Verwandtschaft und Gesandte über viele Beziehungen und Informationen, ein Bauer und Tagelöhner hingegen kenne nur sein engstes Umfeld. Bestandteile fremder Bräuche und modische Einflüsse anzunehmen, demonstriere einerseits das Wissen um deren Existenz, andererseits schwinge auch die Hoffnung mit, etwas von deren Glanz und Bewunderung auf den Anwender zu übertragen.[395]

---

392 Vgl.: Jürgen Döring: Napoleon in der Karikatur, in: Kat. Ausst. Hannover u. a.1985, S. 169–188, hier S. 171.

393 Vgl.: Vetter-Liebenow 2001, S. 97 und: Hendrik Ziegler: Majestätsbeleidigung, in: Fleckner/Warnke/Ziegler 2011, Bd. 2, S. 116–124.

394 Vgl.: Döring 1985b, S. 172.

395 Vgl.: Christian Garve: Über die Moden. Hrsg. von Thomas Pittrof, Frankfurt am Main 1987, S. 69 f.

Diese Sichtweise bringt zum Ausdruck, dass die fremden europäischen und außereuropäischen Länder und Kulturen als reizvoll und exotisch betrachtet wurden, aber nur durch entsprechende finanzielle Ressourcen ein Zugang zu den Handelsgütern möglich war, und dies gerne zur Schau gestellt wurde.

Intensive Teilhabe am kulturellen Leben war in vergangenen Jahrhunderten vom Adel betrieben worden. Im Vorfeld und Gefolge der Französischen Revolution war auch ein Kulturprogramm für den Bürger entstanden, das Theater, Konzerte und öffentlich zugängliche Museen umfasste. Die bürgerlichen Bemühungen, die auf die Kultivierung des Inneren, also des Geistes, abzielten, wurden im 18. Jahrhundert ausgeweitet auf Bestandteile vormals adeliger Bildung, in welcher die Kultivierung der Verhaltensformen eine zentrale Position einnahmen.[396] Dies fand Ausdruck beispielsweise in speziellen Gesten und Körpergebärden, die auch unter Zeitgenossen kritisch betrachtet und in unterschiedlich ausgeprägter Weise Gegenstand von Satire und Spott wurden.[397] So wurde dieses Thema auch in Porzellanfiguren dargestellt, wie an späterer Stelle noch dargestellt wird.

4.2.3 Inspirationsquellen aus Journalen und Wochenschriften

Eine entscheidende Rolle bei der Informationsbeschaffung und Themenbildung gesellschaftlicher Debatten spielten Printmedien für den bürgerlichen Leser. Eine spezielle Darbietungsform verschiedener Themenbereiche wurde beispielsweise in den sogenannten *Moralischen Wochenschriften* präsentiert. Für die deutschen *Mora-*

396 Vgl.: Maurer 2005, S. 234. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war ein Verhaltensaustausch zwischen dem kapitalkräftigen Bürgertum und der höfischen Aristokratie die Folge besonderer Verflechtungen. Das gehobene Bürgertum strebte den Verhaltenskodex des Adels an. Dies hatte zur Folge, dass das adelige Verhalten noch stärker kontrolliert und verfeinert wurde, um einen Distinktionsanspruch aufrecht zu erhalten, und kleinste Fehltritte noch intensiver wahrgenommen wurden. Vgl.: Busch 1977, S. 178.

397 Die zur Schau getragene soziale Distinktion wurde in Karikaturen beispielsweise von William Hogarth, Samuel Hieronymus Grimm, Mathew Darly oder Daniel Nikolaus Chodowiecki und zahlreichen anderen dargestellt. Zur Karikatur siehe beispielsweise die Aufsätze von Gerd Unverfehrt: Karikatur. Zur Geschichte eines Begriffs, in: Gerhard Langemeyer u. a. (Hrsg.): Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten (Kat. Ausst. Hannover, Wilhelm-Busch-Museum u. a.), 2. korr. Auflage, München 1985, S. 345–354, und: Werner Hofmann: Die Karikatur. Eine Gegenkunst, ebenda, S. 355–383.

lischen Wochenschriften lieferten die englischen Wochenschriften das Vorbild, die ihre Hochkonjunktur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatten.[398] Sie waren weder rein politische noch wissenschaftliche Journale. In ihnen wurden verschiedene Wissensgebiete diskutiert wie zum Beispiel Religion, Ästhetik, Dichtung und Sprache. Darüber hinaus enthielten sie Ratschläge zur Lebensgestaltung, und erste frauenemanzipatorische Diskurse wurden geführt. Durch eine bessere Ausbildung war es einigen Frauen zum Ende des 18. Jahrhunderts möglich geworden, Schriften eines aufklärerischen, reformerischen Diskurses selbst zu lesen und ebenfalls zu schreiben. Manchmal versteckten sich weibliche Autoren allerdings auch hinter männlichen Pseudonymen.[399] Dies war aber in der Realität nur sehr wenigen Frauen möglich, und auch nur für einen begrenzten Zeitraum, denn in den aufstrebenden bürgerlichen Schichten wurden teilweise auch wieder alte Stereotype mit normativen Aussagen über das männliche und weibliche Verhalten durchgesetzt.[400] Hier liefen also die konträren Stränge der gesellschaftlichen Partizipation der Frau einerseits und der Reduzierung des Handlungsraums der Frau auf den häuslichen Kontext andererseits parallel. Gesellschafts- und Adelskritik, das Anprangern von Mängeln des Erziehungs- und Bildungswesens und die notwendige Verbesserung der gesellschaftlichen Stellung der Frau nahmen einen für die Zeit zunächst bemerkenswerten Raum ein, tendierten ab der Mitte des 18. Jahrhunderts jedoch wieder zum Bild der schwachen und unmündigen Frau.[401]

Angemerkt werden muss in diesem Kontext, dass keine grundsätzlich neue Gesellschaftsordnung gefordert und die ständische Ordnung hingenommen wurde. Man sah sie als „gottgewollt“ und „natürlich“ an.[402] Dem bürgerlichen Leser wurde die Notwendigkeit einer sozialen Abgrenzung von anderen Ständen nahegebracht. Verspottet wurde das höfisch-galante Leben mit dem Hang zur Oberflächlichkeit und Etikette. Für die feudale Oberschicht als typisch – auch als stereotypisch – angesehene Laster und Fehlverhalten wie Eitelkeit, Genusssucht, Müßiggang und Verschwendungssucht wurden ins Lächerliche gezogen. Es wurde außerdem empfohlen, eine gewisse Distanz zu niederen Gesellschaftsschichten wie Dienstboten und Bauern zu

398 Vgl.: Faulstich 2002, S. 236 f.
399 Vgl.: Faulstich 2002, S. 244.
400 Vgl.: Ebd., S. 24 und S. 241; und Hausen 2013, S. 19–49.
401 Vgl.: Faulstich 2002, S. 239–241.
402 Vgl.: Ebd., S. 238.

halten, da diese „roh“ und „ungebildet“ seien. Engere Beziehungen pflege ein Angehöriger des Bildungsbürgertums am besten unter seinesgleichen.[403]

Die *Moralischen Wochenschriften* standen für ein „neues Denken,“ das versuchte, mit alten Vorurteilen aufzuräumen, die Gleichheit aller Menschen propagierten und nach Bildung sowie Belehrung durch Unterhaltung strebten. Sie appellierten an die menschliche Vernunft, ermunterten zum Streben nach Glück und verfolgten das Ziel der Erziehung hin zu Moral, Tugend und Sittlichkeit.[404] Man muss festhalten, dass diese Forderungen nur für weiße Mitteleuropäer galten, andere Völker und Kulturen waren in jener Zeit nicht mitgedacht.

In den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts wurde das Kleidungsinteresse der bürgerlichen Leser immer ernster genommen. Der bürgerlichen Kleidung wurde das gleiche Interesse entgegengebracht wie einst der höfischen. Ab den 1780er Jahren distanzierte sich die bürgerliche Öffentlichkeit von den Fürstenhöfen, was sich auch in der modischen Kleidung ausdrückte. Bürgerliche Distinktion emanzipierte sich vom Nachahmungsdruck des adeligen Vorbildes und wurde zu einem eigenständigen Maßstab für das aktuell Modische und Nachahmenswerte.[405]

Durch die verschiedenen Journale, wie das *Journal des Luxus und der Moden* oder die *Neue Mode- und Galanteriezeitung*, wurden Mode und Geschmacksbildung unter breiten Bevölkerungsschichten ermöglicht, und zugleich auch eine gewisse Notwendigkeit zur modischen Partizipation postuliert.[406] Diese Zeitschriften behandelten Kunst und Mode, und Ratschläge zur Selbstinszenierung nahmen einen besonderen Stellenwert ein: beispielsweise wurde das Tragen der neuesten Mode an besonders gut besuchten, öffentlichen Plätzen empfohlen.[407] Darüber hinaus vermittelten die

403 Vgl.: Ebd., S. 238 f. Ein ebenfalls populäres Journal der Aufklärung war Der Patriot. Er wurde seit 1724 von der patriotischen Gesellschaft in Hamburg herausgegeben. Themen waren unter anderem der sorgfältige Umgang des Kaufmannes mit seinem Vermögen, Warnungen vor einem verschwenderischen Lebensstil und das Idealbild des Bürgers. Vgl.: Faulstich 2002, S. 237 f und S. 241.

404 Vgl.: Helga Brandes: Moralische Wochenschriften, in: Ernst Fischer u. a. (Hrsg.) Von Almanach bis Zeitung; ein Handbuch der Medien in Deutschland, 1700–1800, München 1999, S. 225–232, und: Faulstich 2002, S. 236–238; und S. 251.

405 Vgl.: Martin Dinges: Von der „Lesbarkeit der Welt“ zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien. Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft, in: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte 44 (1993), S. 90–112, hier S. 106; und: Jürgen Döring: Modetorheiten, in: Kat. Ausst. Hannover u. a.1985, S. 281–313, hier S. 283.

406 Vgl.: Faulstich 2002, S. 247.

407 Vgl.: North 2003, S. 58.

Journale neben bildlicher und wörtlicher Beschreibung auch handwerklich-technische Reproduktionstechniken durch kolorierte Kupferstiche, sodass Kleidungsstücke nach Vorlagen selbst genäht werden konnten. Im norddeutschen Bildungsbürgertum entwickelte sich eine Tendenz hin zur englischen Lebensart, wohingegen Paris weiterhin das Vorbild der aristokratischen Eleganz darstellte.[408] Nachdem die höfische Rokokomode überwunden war, setzte man den Schwerpunkt auf die betonte Lässigkeit des britischen Stils. Die als *Englische Mode* bezeichnete Kleidung war durch eine politische Sonderstellung Englands seit 1688/89 als parlamentarische Monarchie wesentlich schlichter. Die englische Oberschicht war stärker an Handel und Reichtum als an feudalen Privilegien interessiert. Dieses einerseits am Geschäftsleben, andererseits dem Freizeitausgleich mit Jagen und Reiten auf dem Landsitz ausgerichtete Leben forderte eine schlichtere und zweckmäßigere Kleidung.[409]

Deutsche Modejournale wie das *Journal des Luxus und der Moden* würdigten die Fortschritte der Deutschen in Sachen Trends und Modegeschmack. Englische und französische Entwicklungen wurden mit Trends aus großen Städten wie Hamburg, Berlin und Wien verglichen, und somit adligen Funktionseliten und Bildungsbürgern verschiedene Identitätsangebote unterbreitet.[410] Extravagante Modeerscheinungen aus dem Ausland, wie beispielsweise aus Frankreich, wurden mit etwas Verzögerung in den Journalen behandelt und teilweise durch Karikaturen lächerlich gemacht, um ein Nachahmen auf deutschem Gebiet zu verhindern und die eigene Luxuswarenproduktion am Laufen zu halten. Die Bewertung der Mode unterlag gegen Ende des 18. Jahrhunderts einer Veränderung. Extravagante Modeerscheinungen galten nicht mehr überwiegend als Sünde, sondern als Verstoß gegen die Vernunft und gegen ästhetische Ideale.[411] Dass Verschwendungssucht, Laster und finanzieller Ruin allerdings auch eine Gefahr des Luxus sein können, darauf wiesen die Herausgeber

408 Vgl.: Ebd., S. 59. Die Wiener Gesellschaft orientierte sich in Fragen der Mode nach Paris. In Deutschland war eine gewisse französisch-englische Symbiose in der Kleidung erkennbar, die bereits vor Beginn der Französischen Revolution anzusetzen ist. Vgl.: North 2003, S. 66 f.

409 Vgl.: Loschek 1999, S. 60 und S. 170.

410 Vgl.: North 2003, S. 75.

411 Chodowiecki fertige Gegensatzdarstellungen verschiedener Kleidungsstile an und stellte die mit „Putzsucht“ bezeichnete höfisch affektierte Kleidung der natürlichen Nacktheit gegenüber, die er als Abbild eines paradiesischen Idealzustandes ansah. Diese Darstellungen waren keineswegs als ein Vorschlag für eine „neue Mode“ anzusehen. Als Ende der 1780er Jahre in Paris die sogenannten „Nacktkleider“, sehr dünne durchsichtige Musselinkleider, auftauchten, wurden ihre Trägerinnen als schamlos frivol bezeichnet. Vgl.: Döring1985a, S. 282 f.

des *Journal des Luxus und der Moden* in der Einleitung der ersten Ausgabe im Januar 1786 auch hin.[412]

Ein Charakteristikum der Mode ist die Schnelllebigkeit, die beinhaltet, dass Kleidungsstücke bereits vor ihrem materiellen Verschleiß nicht mehr als tragbar gelten. Adelshaushalte hatten die Möglichkeit ihre abgelegten Kleidungsstücke als Naturalzahlungen an ihre Angestellten weiterzureichen, die diese dann verkaufen oder umnähen konnten. So wurden allmählich diese Secondhand-Kleider für Personen eines niederen Standes zugänglich. Darüber hinaus wurde durch steigenden Wohlstand in den nicht-adeligen Schichten auch zunehmend teurere Kleidung in mehrfacher Ausführung in breiteren Gesellschaftsschichten verfügbar, was dazu beitrug, dass Kleidung seinen Stellenwert als Distinktionsmittel im Laufe der Zeit verlor.[413]

In den Zeitschriften wurden sowohl karikierende modische Extravaganzen als auch reale aktuelle Trends gezeigt, und so standen diese auch als Vorlagen für Porzellanfiguren zu Verfügung. Sie dienten zur Orientierung oder Inspiration der Kleidung und Staffierung der Figuren. Sehr beliebt waren außerdem im 18. Jahrhundert die Chinoiserien, die sich an asiatischen Vorbildern orientierten und sich in vielen Bereichen der Kunst ausdrückten.[414] Die japanische Mode fand beispielsweise in der Juli-Ausgabe des Jahres 1786 im *Journal des Luxus und der Moden* Erwähnung. Der Autor schreibt in einer Mischung aus Bewunderung und Staunen über die, besonders im Vergleich zu der europäischen Mode, außerordentliche Langlebigkeit und Homogenität der Mode in Japan:

> “Mehr als irgend eine, verdient die Kleidungs-Art der Japaner den Namen einer National-Tracht; denn sie ist nicht allein von der Tracht aller andern Menschen ganz verschieden; sondern auch bey allen Ständen, vom Kayser an

412 „Luxus ist wie die Treppe in einem Gebäude; unentbehrlich zum Gebrauche des Hauses. Ein Kluger steigt langsam auf und ab; ein Kind oder Wahnsinniger stürzt sie unvorsichtig herab, und bricht den Hals. Ebendaher ist der Begriff vom Luxus so relativ als der vom Guten und Bösen.“ Friedrich Justin Bertuch/Georg Melchior Kraus: Einleitung, in: Journal des Luxus und der Moden 1 (1786), S. 3–16, hier, S. 7.

413 Vgl.: Garve – Pittrof 1987, S. 58, und: Dinges 1993, S. 106 f.

414 Sowohl auf Porzellanservicen als auch in Porzellanfiguren wurde das Interesse und der exotische Reiz der asiatischen Mode ausgedrückt und abgebildet. In der Meißener Manufaktur sind nachweislich verschiedene Zeichnungen zu asiatischen Moden und Motiven verwendet worden. Siehe hierzu den sogenannten Schulz Codex, eine Sammlung von 124 figürlichen Musterblättern, viele im Stil von Johann Gregorius Höroldt. Vgl.: Kat. Ausst. Leipzig 2010.

> bis herunter auf den geringsten Unterthan, ja sogar bey beyden Geschlechtern von einerley Form; und hat sich, was beynahe allen Glauben übersteigt, nun schon seit wenigstens 2444 Jahren nicht im mindesten verändert. Sie besteht hauptsächlich in langen und weiten Schlafröcken, deren mehrere übereinander angezogen, und von Personen jedes Alters, Standes und Geschlecht getragen werden. Die Vornehmen und Reichen haben sie von Seide, die Aermeren von Cotton.“[415]

Garve, der die ostasiatischen Kulturen vereinheitlichend als „die Asiaten“ bezeichnete, äußerte im Jahr 1792 mit einer für seine Zeit charakteristischen eurozentrischen Perspektive die Vermutung, dass „die Asiaten“ so etwas wie eine Mode gar nicht kennen würden:

> „Wenn die alten Völker das, was Mode heißt, weniger gekannt haben; wenn die Asiaten sie noch nicht kennen: so liegt die Ursache darin, daß weder im Altertum noch je in Asien, daß überhaupt zu keiner Zeit und in keinem Weltteile ein System so vieler, so gesitteter und so genau miteinander verbundner Staaten existiert hat, als in den letzten Jahrhunderten in Europa.“[416]

Es muss kritisch angemerkt werden, dass eine bestimmte Mode nur über einen verhältnismäßig kurzen Zeitraum zum Nachahmen und Nacheifern anregte.[417] Im Verhältnis dazu ist der Zeitraum, in dem ein bestimmter Trend als Abschreckung Bestand hatte, deutlich länger. Wenn also eine Porzellanfigur eine bestimmte Stilrichtung der Kleidung erkennen lässt, muss das nicht zwangsläufig eine Datierungshilfe darstellen. Die Vorlagen wurden einfach länger verwendet und abgeändert, als der reale Trend andauerte. Als Stereotypisierungen bestimmter Gesellschaftsschichten

---

415 Bertuch/Kraus 1786, Bd. 1, Juli Ausgabe, S. 239 f.

416 Garve – Pittrof 1987, S. 73.

417 Im Journal des Luxus und der Moden wird geklagt, dass manche Moden nur etwa eine Woche hielten und danach manche Dinge, die noch vor kurzem als topaktuell galten im nächsten Moment als untragbar angesehen wurden. Manche Accessoires, z. B. aus Paris galten schon wieder als alt, wenn sie überhaupt erst in den Medien in Deutschland Erwähnung fanden. Manche Autoren äußerten sich nahezu erleichtert darüber, dass die deutschen und österreichischen Frauen deutlich länger an einer Mode festhielten als vergleichsweise die Französinnen. Siehe hierzu beispielsweise Bertuch/Kraus 1786, Bd. 1, Dezember Ausgabe, S. 440, und: Garve – Pittrof 1987, S. 57 f.

dienten die modischen Vorlagen länger, als der jeweilige Kleidungsstil in den entsprechenden gesellschaftlichen Kreisen Bestand hatte, wie die Porzellangruppen mit satirischen Darstellungen der Frisierszenen beispielhaft verdeutlichen. Die Perücken und die barocken Kleider können nicht zwangsläufig als zur Entstehungszeit der Gruppe zeitgemäß oder tagesaktuell gelten. Aber zur Unterstreichung des dargestellten Themas sind diese notwendig.

4.2.4 Welche Käufergruppe wurde angesprochen?

An dieser Stelle soll der Versuch unternommen werden, die Frage nach den Käufern und Sammlern von einer Porzellangruppe wie der *Satire auf die hohe Frisur* aus Höchst zu stellen. Sie ist in der vorliegenden Arbeit die größte und detailreichste Porzellangruppe, ihre auffällige Gestaltung macht sie besonders interessant und liefert einen ersten Hinweis auf einen vermögenden Käufer. Ein Objekt dieser Größenordnung bedeutet umso mehr das kostspielige Risiko eines Fehlbrandes oder sogar der kompletten Zerstörung. Darüber hinaus weisen die Goldstaffierungen, die obendrein nur sehr dezent verwendet wurden, auf den Mut und den Willen hin, noch einen vierten Brand zu wagen, nachdem mindestens drei vorhergehende glücklich überstanden wurden.[418] Die Gestaltung einer so großen Gruppe in der Höchster Manufaktur ist besonders für den Herstellungszeitraum bemerkenswert. 1774 war der größte Förderer der Höchster Porzellanmanufaktur, der Kurfürst Emmerich Joseph Freiherr von Breidbach zu Bürresheim (1707–1774), verstorben. Dieser plötzliche Tod stellte neben dem Verlustgeschäft der Aktiengesellschaft einen tiefen Einschnitt in die Manufakturfinanzen dar. Den Künstlern wurde aufgetragen sparsamer und zugleich effektvoller zu arbeiten, und sich auf kleinere Figurengruppen mit weniger

418 Bei der Betrachtung der Frage nach den Käufern ist zu beachten, dass auch einige vermögende Bauern und Großgrundbesitzer zum Ende des 18. Jahrhunderts finanziell in der Lage waren, sich mit Luxuswaren auszustatten. Sie waren zwar gesamtgesellschaftlich noch die Ausnahme, aber durch die Möglichkeit Waren anzubieten, die in Krisenzeiten besonders nachgefragt waren und dementsprechend Gewinne erzielten, konnten sich auch vermögende Bauern mit Porzellanen, wertvollen Möbeln und städtischer Kleidung ausstatten. Vgl.: Abel 1974, S. 281–283. Aber eine große Anschaffung einer Luxusware wie der hier untersuchten Porzellangruppe ist sehr unwahrscheinlich, vermutlich wird es sich eher um Service gehandelt haben.

kleinteiliger Gestaltung zu konzentrieren.[419] Stefanie Ohlig weist darauf hin, dass ab dem Jahr 1772 in der Höchster Manufaktur langsam ein Wandel einsetzte und großformatige Plastiken und künstlerisch ambitionierte Arbeiten als schwer verkäuflich und aus der Mode galten.[420] Dies setzte sich fort, bis auch im Jahr 1792 der letzte Direktor der Manufaktur, Johannes Kauschinger, dem Publikum einen Geschmackswandel attestierte und die Absatzschwierigkeiten der letzten Jahre analysierte:

> „[…] wie alle Fabricken des Luxus, größtentheils von der herrschenden Mode und Geschmacke des Publikums abhanget; die Beweise hiervon können wir durch Beyspiele vorlegen; z. B. vor ohngefehr 10 oder 15 Jahren liebte man zum Emmbelement figuren und Gruppen; man war daher genöthiget, sich auch diesen Artikel vorzüglich zu lagern, und zur Auswahl eines jeden Liebhabers für einen beträchtlichen Vorrath von dieser Gattung Waare zu sorgen. Diese Liebhaberey war man aber bald befriediget, und das Publikum verlangte Aufsätze von Urnen und Vasen. Dieses hatte zur Folge, daß auch dergleichen Waaren in der Menge verfertiget werden mußten. Dermahlen werden nun beide fabrikaten nicht häufig mehr gesucht, und das Waaren Lager, welches damit zum Überflusse versehen ist, hat beynhe alle Aussicht verlohren, sich durch einen vortheilhaften Absatz von diesem Vorrathe zu entledigen.“[421]

Wenn man der zeitlichen Einschätzung Kauschingers Glauben schenkt, waren große Gruppen mit aufwendiger künstlerischer Gestaltung Mitte bis Ende der 1770er Jahre noch beliebt. Wenn die Käufer versorgt waren, ließ die Nachfrage aber schnell nach. Unter diesen Rahmenbedingungen ist es umso bemerkenswerter, dass sich Carl Ries um 1780 mit so einer großen Gruppe befasste. Ries war der letzte Modellmeister in

419 Vgl.: Reber 2010, S. 130; und: Ernst Kramer: Laurentius Russinger. Ein Porzelliner in Höchst, Gutenbrunn und Paris, Keramos (50) 1970, S. 83–100, hier S. 90. Allerdings wird von verschiedenen Autoren auch immer wieder darauf hingewiesen, dass eine klare Zuordnung und stilistische Unterscheidung von Ries und anderen Modelleuren durch die Zusammenarbeit verschiedener Künstler in den Manufakturen nicht eindeutig ist. Möglich wären für diese Gruppe die Einflüsse Melchiors, Ries und Johann Carl Vogelmann. Vgl.: Ohlig 2002, S. 266.

420 Besonders schwer verkäuflich wurden Arbeiten, die sich an Vorlagen Bouchers oder Falconets orientierten. Vgl.: Stefanie Ohlig: Zur Verkaufspolitik der Höchster Porzellanmanufaktur, in: Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1994, S. 284–287, hier S. 287.

421 GSTAPK, Rep. 110 B, Nr. 43, fol. 300 r. Akten der Höchster Porzellanmanufaktur 1746–1792, zitiert nach Ohlig 1994b, S. 285–287, hier S. 287.

Höchst und stand im Schatten seines Vorgängers Melchior. So kann nur vermutet werden, dass Carl Ries mit dieser Gruppe eventuell einen Versuch unternahm, sein Talent voll zum Ausdruck zu bringen und die Produktionsleistung der Manufaktur in einer Zeit der finanziellen Schwierigkeiten mit ihren technischen Möglichkeiten und dem künstlerischen Potenzial anschaulich zu präsentieren. Diese Mehrfigurengruppe mit satirischer Szene gehörte durch ihre Größe und der feinen Staffierung mit zusätzlichem Golddekor zu den besonders prachtvollen Erzeugnissen. Die Preiskategorisierung der Produkte in der Manufaktur zählte die farbige Staffierung als einen Kostenfaktor, der ungefähr ein Drittel bis die Hälfte des Preises ausmachte.[422]

Für das 18. Jahrhundert ist es kompliziert, verlässliche Angaben zu Münzen und Währungen zu finden, und so eine Vergleichbarkeit von Preisen und Löhnen herzustellen. Die Kaufkraft der Münzen beruhte auf ihrem tatsächlichen Gehalt an Gold- oder Silberbestandteilen. Die Bezeichnungen der Münzen und ihre Wertangaben sind in den deutschen Territorien so vielfältig, dass eine Aussage über die Wertigkeit einer Porzellangruppe als Luxusware, und so der Käufergruppe, nur in Relation mit den regionalen Lebenshaltungskosten zu beziffern ist.[423] Die Löhne der meisten Manufakturangestellten waren nicht sehr hoch, gemessen an den Lebenshaltungskosten, aber immer noch besser als der durchschnittliche Verdienst anderer handwerklicher Gewerke.[424] Mit einem Blick auf die Lebenshaltungskosten wird die

---

422 Siehe zur Preiskalkulation und Orientierung an einem Referenzprodukt als Ausgangsbasis der Berechnung in verschiedenen Manufakturen: Monti 2011, S. 432–438. Der Preis für ein besonders feines Kaffeeservice konnte beispielsweise so viel kosten, wie der Direktor oder ein führender Modellmeister als Jahreslohn erhielt. Vgl.: Ohlig 1994b, S. 285.

423 Siehe zu der Problematik der Authentizität und Verwendbarkeit von Preishistorischen Quellen, Münzen und Währungen und Lebensmittelpreisen: Hans-Jürgen Gerhard/Karl Heinrich Kaufhold: Preise im vor- und frühindustriellen Deutschland. Grundnahrungsmittel, Göttingen 1990, S. 9–11; und: Hans-Jürgen Gerhard: Löhne im vor- und frühindustriellen Deutschland. Materialen zur Entwicklung von Lohnsätzen von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Göttingen 1984, S. 615–618.

424 Siehe beispielsweise die Lohnzahlungen an die Angestellten der KPM Berlin: Siebeneincker 2002, S. 331. Für die Höchster Manufaktur sind aus dem Jahr 1764 als monatlicher Lohn überliefert: Für einen Direktor, der in Höchst auch als Buchhalter tätig war: 33,2 fl. (Gulden); Ein Modellmeister bekam 40 fl.; ein Arkanist 20 fl.; ein Masseschlämmer 12 fl.; ein Former oder Dreher 10–18 fl.; ein Glasurer 12 fl.; ein Maler erhielt monatlich 16–22 fl. und als Stücklohn zwischen 30–35 fl.; ein Tagelöhner bekam 8–10 fl. Vgl.: Schäfer 1964, S. 35; und dazu auch Siebeneicker 2002, S. 329–332. In der Auflistung der Löhne ist auffallend, dass das höchste Gehalt nicht der Direktor, sondern die Modellmeister und durch den zusätzlichen Stücklohn die Maler erhielten. Dadurch wird die für den wirtschaftlichen Betrieb wichtige Rangordnung innerhalb der Manufaktur deutlich. Für das Jahr 1774 sind die Jahreslöhne überliefert und auch hier zeigt

geringe Kaufkraft der Manufakturmitarbeiter und der hohe Preis einer aufwendigeren Porzellangruppe deutlich: Um das Jahr 1760 kostete in Höchst ein kleines Schwein 2,3 fl., eine fünfjährige Kuh 30 fl., ein gebrauchter Kleiderschrank aus Eichenholz 20 fl. und ein Hemd 1 fl.[425]

Ein genauer Preisnachweis ist für diese Figurengruppe mit der *Satire auf die hohe Frisur* von Carl Ries nicht zu finden. Durch eine Vergleichsgruppe ist aber ein ungefährer Verkaufspreis zu rekonstruieren. Im Höchster Warenverzeichnis aus dem Jahr 1766 wird eine Mehrfigurengruppe erwähnt, die mit einer Größe von 41 cm sehr groß ist, und Teil einer Tafeldekoration mit weiteren Figuren war. Sie wird im Warenverzeichnis mit 80 fl. aufgelistet.[426] Um 1770 wurde von Melchior eine Schäfer-Gruppe geschaffen, die bunt staffiert, und mit mehreren Personen und einer Höhe von 21 cm annähernd vergleichbar ist mit der Frisurengruppe. Ihr Preis wurde mit 30 fl. notiert.[427] Wenn man nun bedenkt, dass der Monatslohn eines Modellmeisters in Höchst um 1764 bei 40 fl. lag, und für die größte Figurengruppe 1765 30 fl. und ein Jahr später bis zu 80 fl. für eine große und prachtvoll staffierte Gruppe bezahlt werden musste, dann wird deutlich, dass nur sehr vermögende Käufer in Betracht kamen und es sich hier um ein Luxusprodukt handelt. Ein durchschnittlicher Bürger käme nicht in Frage.

Damit ist eine Zielgruppe als Käufer auszumachen, die in den Motiven und dargestellten Szenen sich selbst und ihresgleichen wiederentdeckte. Der Betrachter wird zum Diskutieren und Schmunzeln angeregt. Der Spott musste so wohldosiert sein, dass keiner beleidigt war, aber sich doch in amüsanter Weise provoziert fühlte. Eine gewisse Fähigkeit zu der eigenen Position eine Distanz aufzubauen war nötig, und so ein Reflektionsvermögen zu beweisen. Die Diskussionen um den sozialen Wandel im Zuge der Aufklärung und die Verschiebung der Machtverhältnisse und Hierarchien

---

sich, dass die Modellmeister besser bezahlt wurden als der Direktor: Der Direktor erhielt 400 fl. jährlich, ein Modellmeister 540 fl., ein Maler im Durchschnitt 282 fl., mit der Möglichkeit zu Feierabendarbeit 393 fl. Vgl.: Zais 1887, S. 83. Weitere Hinweise zu Nebeneinkünften und Verdienstmöglichkeiten siehe u. a. Siebeneicker 2002, S. 186–220 und S. 315–337. Zum Vergleich können für das Jahr 1775/76 in der KPM Berlin für einen Direktor 1400 Taler Jahreslohn und für einen Modellmeister 2000 Taler festgestellt werden. Vgl.: Siebeneicker 2002, S. 470.

425 Archiv des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Frankfurt am Main-Höchst, AVH, Abt.27, zitiert nach Schäfer 1964, S. 36.

426 Vgl.: Zais 1887, S. 143.

427 Vgl.: Patricia Stahl: Höchster Porzellan und seine künstlerischen Vorlagen, in: Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1994, S. 203–210, hier S. 206 (Nachfolgend Stahl 1994c) und: Zais 1887, S. 151.

wurden auch in den adeligen und höheren bürgerlichen Kreisen geführt. Dennoch ist die Lesefähigkeit der Zeichen und Appelle wohl nur in einer sozialen Gruppe zu erwarten, die an den Aufklärungsdiskursen partizipierte und obendrein über die finanziellen Mittel verfügte, eine so große Figurengruppe zu erwerben. Gerade diese Zielgruppe wurde auch angesprochen, wenn es um den Appell der Modelleure und anderer Kunsthandwerker ging, als Künstler wahrgenommen zu werden.

4.3 Motivvorlagen und Vergleiche

Als satirische Motivvorlage für die Porzellangruppe *Satire auf die hohe Frisur* (Abb. 28) ist vermutlich die Graphik von Mathew Darly aus dem Jahr 1771 *The Ridiculous taste or the ladies absurdity* verwendet worden.[428] Die Druckgraphik zeigt eine Dame auf einem Sessel sitzend, den Betrachter milde anlächelnd. Auf dem Kopf balanciert sie eine phantasievolle, riesige Frisur. Hinter ihr steht der Coiffeur auf einer zweibeinigen Leiter und arbeitet mit einer Brennschere Locken in die Haarpracht. Kein Spiegel steht ihr gegenüber, die Dame gibt sich ganz vertrauensvoll den Händen des Experten hin. Nur eine weitere Person steht noch im Raum: Ein Herr mit kritischem Gesichtsausdruck und einem Sextanten in der Hand, der die richtigen Winkel der Locken aus einer übertrieben viel zu nahen Position kontrolliert.

Im Vergleich zwischen der Druckgraphik und der Porzellangruppe ist zu erkennen, dass beide Werke die jeweilige Stärke des Mediums voll ausnutzen. Die Druckgraphik präsentiert drei Personen, die ganz in ihrer jeweiligen Beschäftigung versunken sind. Alle drei werden durch starke Hell-Dunkel-Kontraste betont und konturiert. Ein schraffierter Lichtstrahl rückt die sitzende Dame in den Mittelpunkt des Bildes. Auffällig ist auch die hell angeleuchtete und somit betonte Leiter, die eigentlich im Schatten der Dame liegen müsste, aber so als wichtiges Teilstück der Satireszene Beachtung findet. Auch das Gesicht des kritisch prüfenden Kavaliers neben der Dame müsste im Schatten liegen, da die Lichtquelle von der rechten Seite einstrahlt. Sein zusammengekniffenes, streng kontrollierendes Gesicht betont aber seine Teilhabe an der Szene und muss so deutlich erkennbar sein. Das teils ange-

428 Mathew (oder Mary) Darly: The Ridiculous taste or the ladies absurdity, 1771, Radierung und Kupferstich, H: 322 mm, B: 253 mm, Yale University, Lewis Walpole Library, Inv.-Nr. Lwlpr03131, https://collections.library.yale.edu/catalog/10715744?child_oid=32346555.

leuchtete, rocailleartige Muster auf dem Boden in *The Ridiculous taste or the ladies absurdity* steht im Kontrast zum schlicht in grau gehaltenen Hintergrund. Durch den schlichten, beruhigten Hintergrund wird die Akkuratesse der Frisur hervorgehoben, nichts lenkt auf dieser Höhe von der Betrachtung der Frisur ab. Vielleicht bietet auch das Rocaillemuster des Bodens einen dezenten Hinweis auf das pompöse Rokokozeitalter, in dem die höfische Mode in ihrer übertriebensten Darstellungsweise ausgelebt wurde und dessen bedeutendstes Dekorelement unter anderem die Rocaille war.

Im Hintergrund lassen sich Portraits an der Wand erkennen, die einen Hinweis auf den seit Generationen anhaltenden und somit durch eine lange Ahnenreihe legitimierten Adelsstand und Herrschaftsanspruch formulieren. In der Druckgraphik stehen ein Schwarz-Weiß-Kontrast und unterschiedliche Stärken der Linienführung zur Widergabe einer Szene zur Verfügung. In einer Graphik ist es möglich, eine bühnenartige Komposition mit verschiedenen Ebenen und somit auch eine Handlungsabfolge zu suggerieren. Eine Art Zeitstrahl kann durch die Staffelung und Positionierung von Personengruppen erzeugt werden. Symbole für Jahres- oder Tageszeiten und nahezu eine unendliche Anzahl von Personen und Gegenständen finden Platz in einer Graphik. Spruchtafeln und -bänder können durch direkte Hinweise oder dezente Verweise die Interpretation des Dargestellten ergänzen. Dem gegenüber steht die Porzellangruppe. Ihre Stärke ist die dreidimensionale Widergabe einer Szenerie: Die Figuren können wie kleine Schauspieler auf einer Bühne zueinander in Bezug gesetzt werden. Sie können von allen Seiten begutachtet werden, der Betrachter kann sich durch das In-der-Hand-Drehen der Porzellangruppe oder Umrunden derselbigen mit der Handlung auseinandersetzen.

Der Widergabe einer Szene in Porzellan sind technisch bedingt gewisse Grenzen gesetzt. Im Vergleich zur Darstellung einer Satireszene in einer Druckgraphik von Adam Smith aus dem Jahr 1771 mit dem Titel *The French Lady in London* und einer fast identischen von Samuel Hieronymus Grimm aus dem Jahr 1770, in welcher der gewaltige Haarturm einer Dame im Begriff ist, auf einen Herren und verschiedene Haustiere zu stürzen, fällt auf, dass diese Drastik nur in einer Graphik darstellbar ist.[429] Die Statik würde eine vergleichbare Darstellung in Porzellan nicht zulassen. Bei der genaueren Betrachtung verschiedener Versionen der Stiche *The French Lady in London* fällt auf, dass im Hintergrund der Szene ein großes Gemälde mit einem

429 Adam Smith: The French Lady in London or the head dress for the year 1771, 1771, Radierung und Kupferstich, H: 340 mm, B: 240 mm, Yale University, Lewis Walpole Library, Inv.-Nr.: lwlpr02997.

Berg zu sehen ist. In einer Version wird dieser Berg mit der Überschrift *Representation of the Peak of Teneriffe* betitelt. Die Spitze des Haarturms wird sehr ähnlich der Bergspitze dargestellt, die obendrein direkt nebeneinander gezeigt werden. Die Beschriftung und die ähnliche Gestaltung unterstreichen die Satire auf die überdimensionierte Frisur, der Spott wird buchstäblich auf die Spitze getrieben.

Die Druckgraphik kann schwarz-weiß oder polychrom gestaltet werden. Das gilt ähnlich für das Porzellan, welches weiß oder vielfältig bemalt werden kann. Beim Porzellan fehlt eine Hintergrundfolie, wie sie in der Druckgraphik vorhanden ist, und so kann die erzählerische Spannung einer Szene nur durch Gestiken und Attribute der Figuren erzeugt werden. Eine zeitliche Abfolge einer Handlung ist durch eine vom Modelleur intendierte Blickführung der Figuren möglich. Eine solche wird auch ermöglicht durch Attribute und Gegenstände, die auf ein Ereignis verweisen, welches nicht direkt dargestellt werden kann, aber als Folge oder Resultat einer Handlung zu lesen ist, bzw. auf ein unmittelbar darauffolgendes Geschehen verweist. Viele Möglichkeiten des Weiterspinnens der Geschichte sind möglich. Dieser eingefangene „prägnante Moment" regt zu einem Gespräch und zu verschiedenen Deutungsansätzen innerhalb einer Betrachtergruppe an.

Die Figuren sind von mehreren Seiten zu betrachten. Sie laden dazu ein, umschritten zu werden, ähnlich eines miniaturisierten Denkmals. Vermutlich ist diese perfekte Rundumsichtigkeit der Figuren dadurch gelungen, dass der Modelleur sich von Stichvorlagen hat zwar inspirieren lassen, aber ansonsten frei nach überwiegend bildhauerischen Gestaltungsprinzipien gearbeitet hat.

Interessant ist die Frage, ob Personen, die die Porzellangruppen gemeinsam, aber von verschiedenen Standpunkten aus betrachten, zu der gleichen Deutung kämen, wenn sie sich über ihre Deutungsansätze unterhielten. Die vollplastische Porzellangruppe *Die hohe Frisur* (Abb. 28) ist von mehreren Standpunkten aus zu betrachten und zeigt mehr Personen, als in der druckgraphischen Vorlage *Ridiculous taste or the ladies absurdity*. So sieht man auf den ersten Blick von der frontalen Betrachterseite aus vier Personen. Von dort sieht man den kostümierten Jungen und den Blick des Abbé nicht, jedoch wird die Absurdität des Betrachtens der Frisur mit einem Fernrohr sowohl von der Frontseite als auch von der Hinterseite aus deutlich. Der Sockelboden deutet verschiedene Marmorsteinfarben an, die der Szene beinahe eine gewisse Unruhe verleihen und von den Figuren ablenken. Hier könnte ein Verweis des Porzellanmodelleurs und -malers formuliert sein, ein Material imitieren zu können, und darüber hinaus mit entsprechender Kenntnis des Arcanum (Geheimrezept

zur Porzellanherstellung) durch Zusammenmischen von Bestandteilen ein dem Marmor ähnliches, jedoch noch kostbareres Material künstlich erzeugen zu können.

Bisher wurde untersucht, welche graphischen Vorlagen verwendet worden sein könnten. Die daran anschließende Frage ist, wie der Porzellansammler diese Gruppe in seinen Lebensraum integrierte und in welcher Weise er an der Betrachtung Vergnügen fand.

Diese Porzellangruppe ist 27 cm hoch, damit musste sie augenfällig platziert werden, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Ein interessierter Betrachter wird diese Gruppe nicht in die Hand genommen haben, um das Geschehen zu betrachten. Dafür ist sie zu massiv und schwer, aber die Gestaltung fordert zu einer Betrachtung von allen Seiten auf. So soll der Betrachter die Szene aus verschiedenen Blickwinkeln ansehen und beurteilen. Dieser Perspektivwechsel ist eventuell auch im übertragenen Sinne intendiert gewesen. Die Gruppe wird also vermutlich zentral auf einem Tisch gestanden haben, vielleicht als Tafeldekoration eines vermögenden Sammlers, wo sie als Anregung zu themenverwandten Gesprächen gedient haben könnte. Eventuell ist aber auch die Aufstellung in einem Salon auf einem Kaminsims oder Konsoltisch denkbar, wenn dahinter ein Spiegel angebracht war. Diese Form der Präsentation hätte einerseits den Vorteil, die Gruppe, ohne sie in die Hand nehmen zu müssen, aus der Nähe und von mehreren Seiten betrachten zu können. Darüber hinaus wäre damit aber auch ein versteckter Scherz mit dem interessierten Betrachter möglich: Wenn er die Satire auf die Eitelkeit der Zeit und der elitären Gesellschaft erkannt hat, blickt er zugleich in den Spiegel dahinter und sieht auf sich selbst und eventuell andere Personen. Somit wird er aufgefordert, sofort den eigenen Status der Eitelkeit und der nach außen zur Schau gestellten Erscheinung zu überprüfen, und eine Aufforderung zur Selbstreflektion wird gegeben. Diese Selbstreflektion kann auch einen weiteren Punkt beinhalten: Die Realität des adeligen Lebens sah oft anders aus, als in der Kritik am höfischen Leben angeprangert. Viele Adelige mussten arbeiten, und ihr Arbeitsleben sah überhaupt nicht luxuriös aus. Somit wäre der Betrachter vielleicht auch aufgefordert, seine Meinung mit der tatsächlichen Lebenssituation abzugleichen und sich in einer gewissen Leichtgläubigkeit zu mäßigen. Der erzieherische oder moralische Aspekt der Kunst des späten 18. Jahrhunderts würde hier wieder in Erscheinung treten.

Ein weiterer Aufstellungsort könnten Privatgemächer wie Ankleidezimmer oder Empfangsräume sein. Beliebte Motive wie Genre- und Kinderszenen wurden im 18. Jahrhundert, eingebettet in ein harmonisches Raumkonzept, auf verschiedenen Ausstattungsgegenständen abgebildet: Diese fanden sich neben Gemälden beispiels-

weise auf Stoffbezügen von Möbeln oder Gobelins und auch in Porzellanfiguren. So findet sich beispielsweise das Motiv der Morgentoilette im zweiten Vorzimmer in den Appartements Carl Eugens (1728–1793) im Schloss Ludwigsburg in einer Supraporte dargestellt.[430] Dieses Beispiel zeigt, dass das Motiv der Morgentoilette auch im Kontext der Darstellung eines Lebenszyklus verwendet wurde, dort steht es für das Erwachsensein. In dem Supraportenbild ist eine Dame stehend wiedergegeben, die einen Blumenschmuck an ihr Dekolleté hält und sich im Spiegel betrachtet. Ihr gegenüber sitzt an einem Tisch ein Kavalier, der ihr den Spiegel hinhält und sie aufmerksam betrachtet. Neben dem Tisch sitzt eine Dame, die ebenfalls das Geschehen verfolgt. Weitere Personen sind noch anwesend, davon halten sich zwei im Hintergrund auf. Ein Kavalier und eine Dame sind rechts im Bild in ein Gespräch vertieft. Auffallend ist der Kontrast zu der Porzellangruppe mit Frisierszene: Im Supraportenbild sind keinerlei satirische Elemente dargestellt. Sie stellen lediglich eine Toilettenszene dar. Die Frisur ist in keiner Weise übertrieben dargestellt, niemand der Anwesenden zeigt eine karikierende Haltung. Durch den gezielten Einsatz satirischer Bildmittel zur Darstellung der höfischen Eitelkeit kommt die Deutlichkeit der Kritikäußerung nur in der Porzellangruppe und den Druckgraphiken zum Ausdruck.

In der schwedischen Fayencemanufaktur Marieberg wurde 1772 ein Fayencetablett sehr zeitnah zum Erscheinen des Stichs gefertigt, das eindeutig die Zeichnung von Mathew Darly zur Vorlage hat (Abb. 30). Das belegt die Popularität und weite Verbreitung dieser Graphik. Die Personen sind spiegelverkehrt abgebildet, die Gesichtsausdrücke und feinen Details stimmen mit der Vorlage überein. Der Hintergrund und der Boden sind allerdings verändert, bzw. ausgespart, und so liegt der Fokus ganz auf den drei Personen.

430 Vgl.: Annegret Kotzurek: „Von den Zimmern bey Hof". Funktion, Disposition, Gestaltung und Ausstattung der herzoglich-württembergischen Schlösser zur Regierungszeit Carl Eugens (1737–1793), Berlin 2001, S. 208; und: Annegret Kotzurek: Schloss Ludwigsburg zur Zeit Herzog Carl Eugens. Des Herzogs heimliche und offizielle Residenz, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz, hrsg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Tübingen 2004, S. 120–133, hier S. 128; und: Kat. Ausst. Frankfurt am Main 2015, S. 237. Annegret Kotzurek beschreibt die Raumaustattung: „[…] Die vier rechteckigen Surporten und die fünf querovalen Dessus des Trumeaux zeigen verschiedene figürliche Szenen. Die vier Dessus über den Trumeaux in der Mitte der Wände stellen einen Zyklus der vier Lebensalter im Gewand von Genreszenen aus dem Leben der verschiedenen Stände dar. In vier weiteren Gemälden ergeht sich die höfische Gesellschaft in verschiedenen Vergnügungen, wobei vermutlich ein Jahreszeitenzyklus dargestellt ist." Kotzurek 2001, S. 208.

Abb.: 30 Erik Borg, Marieberg Fajansfabrik Stockholm: Ridiculous taste or the ladies absurdities, 1772, Fayence Tablett, Sepia Malerei, H:30,5 cm, B: 46 cm, National Museum of fine arts, Stockholm, Inv.-Nr.: NMK 78/1943. Foto: CC BY-SA (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0): © Greta Lindström, Nationalmuseum (Stockholm), https://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=5218 <25.3.2024>.

Interessante Vergleichsmöglichkeiten bieten auch weitere Ausformungen der Porzellangruppe. Eine Ausführung in Porzellan aus dem Historischen Museum Frankfurt scheint auf den ersten Blick ganz ähnlich der Gruppe im Rijksmuseum (Abb. 28) zu sein.[431] Hier trägt die Dame einen dunkelgrünen Rock und gelbe Schuhe. Um ihre Schultern liegt ebenfalls ein weißes Frisiertuch. Sie wird genau wie in der Amsterdamer Version von den sie umringenden Herren aufmerksam betrachtet. Der sitzende Mann ihr gegenüber ist auch in Schwarz gekleidet, er trägt eine schwarze Kappe auf dem Hinterkopf und weist mit der rechten Hand zum Spiegel. Der Marmorartige Boden ist dunkler und etwas beruhigter gehalten, ein Hündchen springt in beiden Ausführungen in gleicher Weise am Bein der Dame empor. Allerdings fällt bei genauer Betrachtung auf, dass der Junge im Pierrot-Kostüm in der Frankfurter Gruppe fehlt. Sein Platz ist leer und der Stand der Leiter an der Stuhllehne der Dame

431 Carl Ries, Porzellanmanufaktur Höchst: Die hohe Frisur, um 1780, Porzellan polychrom bemalt, H: 27,6 cm, B: 35,5 cm, T: 17,5 cm, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv. Nr. X 1998, 251, vgl.: Kat. Ausst. Liebighaus 2015, S. 254.

sieht noch fragiler aus. So fehlt einerseits das karikierende Attribut in Person des Pierrots, die Satire auf die hohen Frisuren wird nun aber durch den noch wackeliger scheinenden Stand der Leiter des Coiffeurs hervorgehoben. Die feine Modellierung der Figuren wirkt in der Frankfurter Ausführung etwas gröber, was die Vermutung nahelegt, dass es sich um eine spätere Ausformung handeln könnte, da die Modellform schon etwas stärker abgenutzt gewesen sein könnte.

In der Steingutmanufaktur Damm bei Aschaffenburg begann man um 1840 damit, Höchster Porzellanfiguren aus der Zeit zwischen 1765–1779 in Steingut auszuformen. Bemerkenswert ist, dass das Motiv auch in dieser Zeit auf Interesse stieß. Dort wurde versucht, in Staffierung und Modellform den originalen Höchster Figuren nahezukommen, speziell den Figuren Melchiors bzw. seines Nachfolger Carl Ries. Die *Satire auf die hohe Frisur* wurde in den 1860er-Jahren in Fayence nachgeformt, nachdem man in der Steingutmanufaktur Damm bei Aschaffenburg einige Modellformen aus Höchst übernommen hatte. In dieser Ausführung erkennt man viele mühevolle Details der Darstellung, die der ursprünglichen Porzellanausführung in nichts nachstehen. Wenige Ausnahmen bilden die Gegenstände auf dem Tisch, die in den Steingutausführungen fehlen.[432] Hier ist wieder der Junge zu entdecken, der die Leiter stützt. Er trägt einen gelben Anzug mit kleinen roten Dreiecken und blaue Schuhe. Seine linke Hand zeigt zum Herrn mit dem Fernrohr in der Hand, so als wolle er deutlich auf diese satirische Szene hinweisen. Der sitzende Herr ist komplett schwarz staffiert und trägt ein schwarzes Beffchen, was wieder auf seine Rolle als Abbé hindeuten könnte. Fehlen tun hier allerdings die kleinen Accessoires, wie der Puderbeutel auf dem Boden und die Utensilien auf dem Schminktisch. Auffallend ist bei dieser Ausführung der Gruppe *Die hohe Frisur,* dass im Spiegel auf dem Tischchen ein detailliertes Spiegelbild der Dame dargestellt ist. Sogar ein Stück des rechten Armes mit der aufgestützten Faust des stehenden Kavaliers ist am Spiegelrand zu sehen. Nicht gespiegelt wird die Hand des Coiffeurs an den Haaren der Dame. Ebenfalls fällt auf, dass sowohl in der rechten Hand der Porzellanfigur als auch des Spiegelbildes der Dame kein Gegenstand zu erkennen ist. Der Morgenmantel der Dame ist rosa, mit zarten Goldstreifensaum und kleinen lila Blümchen verziert. Bei genauer Betrachtung sind zarte, runde Kügelchen auf dem Mantel angedeutet, so als wollte der Maler und Modelleur der Gruppe kleine Perlen andeuten.

432 Diese Gruppe wird bei Stenger 1991 unter der Inv.-Nr. 661 im Schlossmuseum Aschaffenburg genannt, S. 116. Ihr wird als zugehörig die sogenannte Torbogengruppe genannt, ebenfalls im Städtischen Schlossmuseum Aschaffenburg Inv.-Nr. 663, vgl. Stenger 1991, S. 125.

Zu dieser Gruppe wird eine weitere Steingutausführung als zugehörig angesehen. Die sogenannte *Torbogengruppe* oder *Modeganggruppe* wurde als Pedant in Steingut um 1870/80 ausgeformt.[433] Hier versucht ein Kavalier, durch einen Torbogen auf eine Dame zuzuschreiten. Er hat seine Arme ausgebreitet, um sie zu umarmen, doch sie beugt sich verwundert zur Seite, um einen Blick auf den Diener zu werfen. Dieser versucht hinter dem Herrn, die übergroße Haarschleife durch den Torbogen zu bugsieren. Hier taucht wieder ein Junge im Harlekinkostüm auf, um auf die Lächerlichkeit der Szene verweisen.

Die Nachformungen in Steingut sind bemerkenswert, da sie einerseits von dem anhaltenden Interesse an diesem Motiv zeugen, aber andererseits auch deutlich die technische Raffinesse der Steingutfabrikation belegen.[434] In einer Neuauflage dieser Gruppe wird auch die schon früh erreichte technische Leistung auf dem Gebiet der Keramikherstellung demonstriert. Eine ehemals in Porzellan für einen exklusiven, weil finanzstarken Kreis produzierte Figurengruppe wurde so in einem etwas billigeren Material zu einer Zeit ausgeformt, als die dargestellte Mode und die Frisuren längst überholt waren. Wenn die *Satire auf die hohe Frisur* im Jahr 1860 als Fayencegruppe noch Abnehmer fand, war nun eine andere Zielgruppe erreicht als noch zum Ende des 18. Jahrhunderts. In dieser Zeit nun hatte das Bürgertum begonnen, die kulturelle Ausrichtung zu bestimmen. Im Zuge der Industrialisierung wurden in der Architektur und dem Kunsthandwerk neue ästhetische Lösungen gesucht. Die *Satire auf die hohe Frisur* macht einerseits durch das dargestellte Motiv deutlich, welche Zeiten überwunden wurden und welche Moden und Symbole nicht mehr gelten. Gleichzeitig ist in ihr aber auch ein Blick zurück auf die eigene Tradition und Geschichte lesbar. Die starken politischen und gesellschaftlichen Umbrüche der vergangenen Jahre, die aus Ereignissen wie den Koalitionskriegen und der Deutschen Revolution 1848/1849 resultierten und bei vielen auch Verunsicherung hervorriefen, führten zu einer Hinwendung zu Traditionen und Altbewährtem. Das Ringen um die gesellschaftlichen Positionen war aber auch in der Mitte des 19. Jahrhunderts aktuell, und so werden vielfältige Themen für den Betrachter anschaulich und diskutierbar.

---

433 Vgl.: Stenger 1991, Kat. Nr.177, S. 125.

434 Einen entscheidenden Wandel in der Mitte des 18. Jahrhunderts in der europäischen Keramikherstellung bewirkte Josiah Wedgwood durch seine verschiedenartigen Steinguterzeugnisse. Seine Gebrauchsgeschirre bewirkten eine nachhaltige Geschmacks- und Marktveränderung in Europa. Vgl.: Monti 2011, S. 436; und: Walcha 1979, S. 172.

Eine ähnliche, satirische Darstellung einer Frisierszene stellt eine Porzellangruppe aus Ludwigsburg dar.[435] Joseph Nees schuf diese Gruppe um 1765. Sie ist ca. 20 Jahre vor der Höchster Gruppe entstanden, zu einer Zeit also, als die Hochphase der übertrieben höfischen Eitelkeiten und der deutlichen Kritik an dieser noch bevorstand. Doch auch sie lässt bei genauer Betrachtung die Ironie und eine satirische Widergabe einer Toilettenszene erkennen. Die Figurengruppe ist auf einem schlichten, glatten Sockel platziert, der durch seine Bemalung an Marmorböden erinnert und auch hierin wieder eine Anspielung auf die technische Raffinesse der Porzellanherstellung, nämlich ähnliche Materialien nachahmen und überbieten zu können, vermuten lässt. Eine Dame sitzt auf einem Sessel. Sie trägt einen weißen, goldgepunkteten Morgenmantel mit blauen Rändern, unter dem ihre roten Schuhe hervorblitzen. Ihr Blick ist auf das Schmuckkästchen und den Spiegel vor ihr auf dem Tisch gesenkt. Auf ihrem Kopf trägt sie einen riesigen Haarturm, der auf der Rückseite Einblicke in den mit mehreren Haarteilen und Locken besteckten Innenraum offeriert.

Vor der Dame steht ein niedriger Tisch, auf dem ein geöffnetes Schmuckkästchen steht, und daneben ein Spiegel, den eine Dienerin hält. Die Zofe steht aufmerksam vorgebeugt neben dem Tisch und blickt interessiert auf die Arbeit des Coiffeurs. Ihre Frisur ähnelt einer Miniaturausgabe der ihrer Herrin, aber in einem deutlich bescheideneren Umfang. Rechts neben der Dame steht ein Herr mit hellblauem Anzug und weißer Allongeperücke. Er hat seine rechte Hand in die Hüfte gestützt, in der linken hält er ein Fernglas, mit dem er die Frisur der Dame inspiziert. Hinter dem Stuhl der Hofdame steht eine Leiter angelehnt, auf der ein Coiffeur mit einem Bein auf der Leiter und dem anderen auf der Stuhlkante balanciert. Dieser Balanceakt sieht sehr fragil aus und betont die auf die Spitze getriebene Koketterie mit der Schönheit und dem Äußeren der Dame, die vollen Körpereinsatz des Coiffeurs verlangt. Er ist damit beschäftigt, ein Haarteil auf die äußerste Spitze der Turmfrisur einzuflechten. Auch in dieser Gruppe wird die Goldstaffierung sehr dezent verwendet, macht aber auch hier einen weiteren Brand, und somit das Risiko eines Fehlbrandes, erforderlich.

Neben der Leiter steht ein Diener im weißen Anzug und goldgepunkteter Weste, der zum Coiffeur aufblickt. Mit seinem vorgestellten Fuß scheint er eine gewisse Mühe im Stützen der Leiter andeuten zu wollen. Der Diener trägt einen auffallend großen

435 Satire auf die Mode der hohen Frisuren, aus der Venezianischen Messe, um 1765, Ludwigsburg, Modelleur Joseph Nees zugeschrieben. Vgl.: Patricia Brattig (Hrsg.): Glanz des Rokoko. Ludwigsburger Porzellan aus der Sammlung Jansen (Kat. Ausst. Köln, Museum für Angewandte Kunst), Stuttgart 2008, S. 28 und Kat. Nr. 82, S. 222 f.

schwarzen Haarbeutel, das männliche Pendant zum herausgeputzten Frisurenmodell der Dame. Die Personen in dieser Darstellung tragen, ähnlich der Höchster Gruppe, unterschiedliche zeitgemäße Frisuren. Der Coiffeur trägt in diesem Fall eine Frisur, die *à l´ Enfant* genannt wurde. Hier wurde das Haar im Nacken mit einer Schleife zusammengebunden. Der Diener an der Leiter trägt einen auffälligen, schwarz gummierten Haarbeutel, *Crapaud* oder *Perruque en Bourse* genannt, in den es seit den 1730er Jahren üblich war, das gepuderte Haar zu wickeln, und der sogar in höfischen Kreisen getragen wurde. Die Damen in der Porzellangruppe tragen, abgestuft nach ihrem gesellschaftlichen Stand, hochgesteckte und toupierte, weiß-graue Frisuren.

Ähnlich wie die Höchster Figurengruppe (Abb. 28) ist auch diese Gruppe für die Betrachtung von allen Seiten konzipiert. Man muss die Gruppe drehen, um alle dargestellten Personen betrachten und ihre Blicke und Handlungen verfolgen zu können. Die Arbeit des Coiffeurs, die ähnlich der Fertigstellung eines Kunstwerkes neugierig von den Umstehenden verfolgt wird, steht im Mittelpunkt des Geschehens. Eine Blickführung des Betrachters lässt sich bei genauer Betrachtung erkennen. Auf das Werk aufmerksam wird man zunächst bei der frontalen Betrachtung der sitzenden Dame. Sie erscheint ein klein wenig größer als die umstehenden Figuren, was allerdings dem Material Porzellan und dessen technischen Bedingungen geschuldet sein kann. Dreht man die Gruppe im Uhrzeigersinn, sieht man ebenso wie die drei stehenden Begleiter, die dem Betrachter nun den Rücken zuwenden, im Mittelpunkt die Frisur der Dame und den auf seiner Leiter alles überragenden Coiffeur. So werden Blick und Aufmerksamkeit hauptsächlich auf das Werk des Frisurenkünstlers gelenkt.

In der Ludwigsburger Porzellanplastik sieht es so aus, als würde die Satire auf die hohen Frisuren auch dadurch unterstrichen werden, dass der Herr mit dem Fernrohr an der Frisur und dem Coiffeur vorbei ins Leere blickt, also gar nichts sehen kann. Tatsächlich steht auch weniger die Dame an sich im Mittelpunkt des Interesses ihrer Gefolgschaft als vielmehr die Frisur bzw. der Künstler auf der Leiter, der diese erschafft. Die kritisierte Oberflächlichkeit dieser Szene wird auch hierin betont. Deutlicher wird allerdings, dass die Fähigkeit und das künstlerische Talent des Coiffeurs in Form der Frisur anschaulich gemacht wird und der eigentliche Mittelpunkt der Aufmerksamkeit ist. Die Abhängigkeit der feinen Gesellschaft von seinem Können wird verbildlicht; ohne ihn könnte niemand den modischen Tendenzen folgen und sich selbst in Szene setzen. Letztlich präsentiert die Dame, wenn sie in die Öffentlichkeit tritt, das Arbeitsresultat des Künstlers, sie schmückt sich mit seinem Werk. Die Frisur demonstriert die kunstvolle Arbeit und gleichzeitig wirbt sie für das Kön-

Abb.: 31 Karl Gottlieb Lück, Porzellanmanufaktur Frankenthal: Satire auf die Mode der hohen Frisuren, um 1772, Porzellan polychrom bemalt, Depositum der Pauls-Eisenbeiss-Stiftung, Basel, Inv.-Nr.: unbekannt © Historisches Museum Basel, Depositum der Pauls-Eisenbeiss-Stiftung, Foto: Peter Portner.

nen des Künstlers, das Ergebnis mühelos scheinen zu lassen. Im Werk des Coiffeurs offenbart sich die Anstrengung im Hintergrund, sozusagen hinter der Bühne. Beim Betreten der Öffentlichkeit beginnt die Vorstellung auf einer Art Bühne, wo es nur noch auf die Außenwirkung ankommt.[436]

Ein weiteres Beispiel einer satirischen Darstellung der höfischen Mode stammt aus der Manufaktur Frankenthal und wurde von Karl Gottlieb Lück um 1772 geschaffen (Abb. 31). Ein runder Rocaille-Sockel mit zartgrüner Bemalung bietet einer Figurengruppe von drei Personen und einem Hund Platz. Eine Dame sitzt auf einem gelb gepolsterten Stuhl, vor ihr steht ein niedriger Toilettentisch. Auf diesem stehen ein Spiegel, ein geöffnetes Schmuckkästchen und verschiedene Utensilien der Schönheitspflege. Hinter dem Tischchen steht ein Kavalier. Er steckt seine rechte Hand in die Seite seiner weißen Weste. In der linken Hand hält er einen kleinen runden Gegenstand, vermutlich einen Taschenspiegel, eine Tabatiere oder ein Miniaturportrait. Er müsste eigentlich zur Unterhaltung der Dame während der Morgentoilette anwesend sein und sie in ein angenehmes Geplauder verwickeln, aber er scheint

436 Vgl.: Powell/Roach 2004, S. 79–99, hier S. 87.

ihr wenig zugewandt zu sein. Neben ihm liegt auf einem Schemel ein Dreispitz, der sicher nicht über seine Frisur passen würde, aber unter den Arm geklemmt getragen wurde, da er zu der Mode der Zeit unentbehrlich war. Der Kavalier trägt eine hochaufragende graue Frisur, die nicht wesentlich kleiner als die der Dame ist. In seinem Nacken hängt ein riesiger schwarzer Haarbeutel. Hinter der Dame steht auf einer Leiter ein Coiffeur, der mit einer Brennschere die Locken der Dame bearbeitet und drapiert. Neben seiner Leiter steht ein Holzschemel, dessen Höhe eigentlich zur Frisurgestaltung gereicht hätte; die Leiter wäre überflüssig gewesen. Hier ist der Statik des Porzellans Rechnung getragen worden, da die Leiter im ungebrannten Zustand vermutlich zu weich gewesen wäre und sich verbogen hätte. An diese Stelle musste also unauffällig ein stützendes Element eingefügt werden. Die Leiter ist auch hier ein unentbehrliches Motiv zur Steigerung und Betonung des satirischen Charakters, ohne sie wäre die Szene nicht so auffällig karikierend. Der Coiffeur ist ebenfalls elegant gekleidet und trägt deutlich ausgeprägte, aber bescheidener gestaltete Locken. Alle drei Personen tragen je nach ihrem gesellschaftlichen Rang eine hochaufragende Frisur mit besonders betonter, auftoupierter Stirnseite. Keiner der Herren trägt eine Allongeperücke. Die Frisur der Dame ragt am höchsten empor, die des Kavaliers ist ein wenig niedriger und sogar der Coiffeur hat eine leicht hochtoupierte Haarpracht.

Diese Porzellangruppe ist deutlich für eine Vorderansicht gestaltet worden. Die Stellung der Figuren zueinander lässt die Szene am besten von einer Frontalansicht und leichter Seitenbetrachtung wirken. So lässt sich vermuten, dass diese Gruppe eine Aufstellung auf einem Kaminsims, evtl. in einem Ankleidezimmer, oder auf Wandkonsolen fand. Besonders im Vergleich zur Ludwigsburger Gruppe von 1765 und der Höchster Satiregruppe von 1780 (Abb. 28) fällt auf, dass diese Gruppe nicht zum Umrunden oder in die Hand nehmen gedacht ist und ähnlich einer Druckgraphik nur eine Ansichtsseite hat. Daher finden zur optimalen Betrachtung der dargestellten Szene auch nur drei Personen auf dem Sockel Platz. Das Potenzial des Materials Porzellan, nämlich eine Szene in dreidimensionaler Gestaltung mehransichtig wiederzugeben, wird in dieser Gruppe nicht voll ausgenutzt. Der Sockel ist mit einem zarten Grün staffiert, ähnlich einer Rasenfläche. Hier finden sich keine dezenten Verweise zu der Porzellanerde verwandten Materialien wie Marmor oder anderen Gesteinsarten. Bei der Szene fällt auf, dass der Coiffeur eigentlich nicht unbedingt auf eine Leiter hätte steigen müssen, um die verhältnismäßig kleine Frisur der Dame zu bearbeiten. Das Vorhandensein der Leiter, seine Pose und sein konzentrierter Blick auf sein Werk verleihen der Handlung eine etwas übertriebene Bedeutung. In der Szene ist

zwar ein Kavalier bei der Dame anwesend, aber er scheint ihr und ihrem Verschönerungsprozess keinerlei Aufmerksamkeit zu widmen. Sein Blick ruht auf dem kleinen Gegenstand in seiner Hand. Wenn man vermutet, dass es sich um eine Miniatur, ein kleines Portrait der Dame handeln soll, blickt der Kavalier kontrollierend oder auch verträumt auf das Bildnis und auf die Dame und vergleicht Realität und Abbild.[437] Vermutet man einen kleinen Taschenspiegel, schenkt der Herr seinem eigenen Bild mehr Aufmerksamkeit als der Dame und posiert, um seine Außenwirkung bedacht, mit der Hand in die Innenseite seiner Weste eingesteckt.

Bei allen Frisierszenen fällt auf, dass der aktivste Part vom Coiffeur eingenommen wird. Er steht mit seiner Arbeit im eigentlichen Fokus des Interesses. Sein Handwerk und sein Können tragen wesentlich zur Repräsentationswirkung der Dame der höheren Gesellschaft bei. Ohne sein Werk würde ihr Auftritt in der Öffentlichkeit keinerlei Lob und Aufmerksamkeit erfahren. Seine Kunst wird aufmerksam betrachtet, er aber lässt sich in seinem Tun nicht beirren. Er muss sogar auf eine Leiter steigen, um die Dame mit ihren Vorstellungen, oder zumindest den ihr von der Gesellschaft auferlegten Vorgaben zufrieden zu stellen. Diese Position lässt ihn jedoch auch alle Anwesenden überragen. Die Dame ist zwar in ihrer gesellschaftlichen Position deutlich höhergestellt, ihre fragile Position innerhalb dessen beruht auf einem allgemeinen, gesellschaftlich tradierten Konsens. Der Coiffeur auf seiner Leiter jedoch steht in diesen Szenen räumlich gesehen am höchsten und wird zum wichtigsten Part. In der Ludwigsburger Ausführung blickt der Assistent an der Leiter sogar nur den Coiffeur an, obwohl er damit weder das Resultat der Arbeit noch die Dame oder jemand anderen der Anwesenden beobachten kann. Er lenkt also den Blick des Betrachters nur auf die Person des Coiffeur-Künstlers. Diese Forderung, als ein Künstler zu gelten, der von anderen Berufsgruppen unabhängig ist, wurde durch die zeitgenössische Forderung der Pariser Coiffeure von 1768, bzw. in deutscher Fassung 1770, publik gemacht. Dieses Selbstbewusstsein drückte sich auch in der Schrift eines Coiffeurs namens William Barker aus, der behauptete, der Friseurberuf sei den Malern und Bildhauern sogar noch überlegen, da diese ja nur mit unbewegten Materialien arbeiten würden. Der Coiffeur jedoch würde ein lebendiges, bewegliches Arbeitsmaterial vorfinden.[438]

437 Zur Miniatur siehe Bodo Hofstetter: Portraitminiaturen. Sammlerseminar No. 52, in: Weltkunst 150, (November 2018), S. 54–63; und: Leo Schidlof: The miniature in Europe. In the 16th, 17th, 18th and 19th centuries, Graz 1964.

438 Vgl.: Powell/Roach 2004, S. 79–99, hier S. 94.

4.4 Die Eitelkeiten der Herren

Als ein Pendant zu der weiblichen Eitelkeit und Frisierszene schuf Karl Gottlieb Lück um 1772 für die Frankenthaler Manufaktur eine Gruppe mit sehr ähnlichem satirischen Inhalt, *Ein Kavalier wird á la mode coiffiert* (Abb. 32). Hier sind drei Personen auf einem goldverzierten Rocaillesockel mit Pflanzenornamenten bei verschiedenen Tätigkeiten gezeigt. Im Vordergrund sitzt eine fertig frisierte Dame auf einem Stuhl, sie hält in ihrer linken Hand einen Vogelkäfig, auf den Fingern der rechten Hand sitzt ein gelber Kanarienvogel. Sie wendet den Kopf über ihre Schulter und blickt zu dem Fahnenmast im Hintergrund. Neben ihr auf einem Tischchen steht eine geöffnete Schatulle, daneben liegt ein Dreispitz des hinter der Dame stehenden Herren. Er steht in höfischer Schrittstellung und mit in die Seite gestütztem Arm neben der Dame, zu seiner linken Seite springt ein Hund zu ihm hoch. Hinter dem Kavalier steht auf einer Bank neben einem Fahnenmast ein Diener. Dieser bemüht sich nach Leibeskräften, an dem Fahnenmast mit goldener Spitze etwas großes Schwarzes emporzuziehen: Bei genauer Betrachtung erkennt man, dass es sich um einen überdimensionierten schwarzen Haarbeutel handelt. Der Diener hält in seiner linken Hand den Perückenzopf des Mannes, während er mit der anderen Hand versucht den Haarbeutel in Richtung des Kopfes seines Herren zu bugsieren. In dieser Darstellung wird die Lächerlichkeit der übertriebenen Haarmode der Herren buchstäblich auf die Spitze getrieben.

Eine weitere Vergleichsgruppe (Abb. 33) ist eine Gruppe aus Ludwigsburg mit der Darstellung *Die Eitelkeit der Herren* aus der Zeit um 1765. Auf einem rechteckigen Sockel ist als ein Architekturfragment ein Torbogen mit drei Personen platziert.[439] Ein zentrales Motiv ist der Kavalier in weißen Strümpfen, roter Hose und Weste und grünem Gehrock. Goldene Knöpfe und Knopflöcher verzieren seine Kleidung. Er stützt seine rechte Hand selbstbewusst in die Seite. An seinem Nacken ist ein überdimensionierter schwarzer Haarbeutel befestigt, der so mächtig wirkt, dass der Herr das Gleichgewicht verlieren könnte. Selbstbewusst ist er im Begriff das Tor zu durchschreiten, doch hat er die Ausmaße seines Haarbeutels unterschätzt; er passt nicht durch den Durchgang. Zur rechten Seite des Tores steht ein Herr, vermutlich der Diener des Kavaliers. Auf seinem Kopf sitzt eine weiße Locken-Perücke und darunter ein deutlich kleinerer schwarzer Haarbeutel. Er umschreitet den Torbogen außen herum und hat eine Hand auf die Rückseite des riesigen Haarbeutels seines

439 Vgl.: Kat. Ausst. Köln 2008, Kat. Nr. 81, S. 220.

Abb.: 32 Karl Gottlieb Lück, Porzellanmanufaktur Frankenthal: Ein Kavalier wird á la mode coiffiert, um 1772, Porzellan polychrom bemalt, Depositum der Pauls-Eisenbeiss-Stiftung, Basel, Inv.-Nr.: unbekannt © Historisches Museum Basel, Depositum der Pauls-Eisenbeiss-Stiftung, Foto: Maurice Babey (links).

Abb.: 33 Joseph Nees, Porzellanmanufaktur Ludwigsburg: Die Eitelkeit der Herren oder Satire auf die Mode der großen Haarbeutel, Miniaturgruppe aus der Venezianischen Messe, um 1765, Porzellan polychrom bemalt, Inv.-Nr.: WLM 1941-2. Foto: CC0 1.0 Universell (CC0 1.0) Public Domain Dedication, (https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de): © Landesmuseum Württemberg, P. Frankenstein, H. Zwietasch (rechts).

Herren gelegt, als würde er versuchen, ihn durch das Tor zu bugsieren. Der Kavalier hingegen lässt sich helfen und blickt stolz nach links zu seinem Assistenten.

Zur linken Seite des Torbogens ist ein Stück Mauerwerk platziert. In einer Ausformung dieser Gruppe ist ein Herr entspannt auf die Mauer gelehnt, in einer anderen ist eine leichte Abwandlung zu erkennen: Hinter dem Bürger ist zusätzlich ein radschlagender Pfau auf einem Mauerabschnitt platziert. Er steht als Sinnbild der Eitelkeit noch zusätzlich als Unterstreichung des Spotts über die übertriebene Toilette der Adeligen. Der Herr an der Mauer trägt einen schlichten blauen Mantel mit roten Ärmelaufschlägen und roter Halsschleife. Seine Haare trägt er offen über die Schulter fallend. Auf dem Kopf sitzt ein schwarzer Dreispitz. Der Dreispitz gehörte noch bis zur Französischen Revolution zu einem eleganten Anzug dazu, in der bürgerlichen Mode wurde er sogar noch bis in das 19. Jahrhundert getragen. Ursprünglich war der Dreispitz ein Privileg der oberen Stände, ab 1720 wurde er von einer immer

breiteren Bevölkerung getragen.[440] Der bürgerliche Betrachter ist durch seine natürliche Haarpracht noch in der Lage den Dreispitz auf dem Kopf zu tragen, einem Perückenträger ist es nur möglich ihn dekorativ unter den Arm zu klemmen.[441] Der Mann verfolgt die Szene mit einem leicht hämisch-amüsierten Grinsen, während er, entspannt auf die Mauer gelehnt, keine Anstalten macht, dem Herrn ebenfalls durch das Tor zu helfen. Der Kavalier blickt den Bürger nicht an, sondern stemmt seine Hand selbstbewusst zur Seite des Zaungastes in die Hüfte. Seine Körperhaltung zeigt Stolz und Selbstbewusstsein, doch offenbart seine Situation seine Abhängigkeit von einem Rangniederen. Ihm muss geholfen werden; seine Eitelkeit oder der Zwang zur modischen Partizipation lässt ihn auf einen Diener angewiesen sein, ohne dessen Hilfe er mit seiner Konstruktion höfischer Selbstdarstellung kläglich im Tor stecken bleiben würde. Der Diener hilft ihm, denn dieser steht in einem Lohnverhältnis. Der Bürger hingegen sieht sich in keiner Weise verpflichtet, dem Kavalier beizustehen, er distanziert sich selbstbewusst von dieser Szene, spottet und erhebt sich damit über den reichen Höfling. Auffallend ist die Betonung der sozialen Unterschiede auch durch die Vergoldung: Der einfache Bürger hat schlicht bemalte Kleidung, im Gegensatz zu der Kleidung des Höflings und seines Dieners. Dies kann in doppelter Hinsicht ein Hinweis auf finanzielle Potenz sein: Sowohl die Dargestellten als auch der Auftraggeber dieser Porzellangruppe müssen sich dieses Gold leisten können.

Diese Szenen scheinen offensichtlich eine modische Ausschweifung anzuprangern und den Träger eines solch auffälligen Haarbeutels der Lächerlichkeit preis zu geben. Um einen gesellschaftlichen Status demonstrieren und die Bedingungen der Teilhabe an gesellschaftlichen Umgangsformen einhalten zu können, war es unumgänglich sich den jeweiligen Moden anzupassen. Speziell auf Kavaliersreisen war es bis Mitte des 18. Jahrhunderts Teil der Zielsetzung einer solchen Reise, Kontakte mit wohlhabenden Standesgenossen zu knüpfen. Der Einlass in diese Kreise war nur über adäquate Kleidung möglich. Dies setzte aber gutes Informiertsein über die Angemessenheit der Situation, sowie Geschmack und ein Gespür für das rechte Maß an Pracht oder Bescheidenheit in der Ausstattung voraus.[442] Die dargestellte Szene mit dem riesigen Haarbeutel und dem spottenden Betrachter könnte neben allgemein

440 Vgl.: Unbekannt: Dreispitz, in: Loschek 1999, S. 167.
441 Vgl.: Thiel 2000, S. 257.
442 Vgl.: Mathis Leibetseder: Die Kavalierstour. Adelige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert, Köln 2004, S. 73 f, und S. 76.

bekannten Modevorgaben und einzuhaltenden Verhaltensregeln für Kavaliersreisen ihre Vorlage in einem Bericht eines Reisenden in London in den 1730er Jahren haben, der Anekdoten zu modischen Fehltritten notierte:

> „Vor ein paar Tagen sey ein junger frantzösischer *cavalier* im *parc* spatzieren gangen, und habe einen großen auf die neueste französische *facon* gemachten haar-Beutel nebst einer sehr großen Schleife Band unter dem Kinn gehabt. Da denn allmählig 2-300 personen von der *canaille* sich um ihn versammlet, und ihm unzehliche *injurien*, als einem so genannten französischen Hunde, ins Gesichte gesaget, dass er sich genauer Noth *de bonne maniere salviren*, und bey einem *peruquen*-Macher seinen französischen Staat in einen Landüblichen verwandeln können.“[443]

Aus dieser Notiz geht deutlich hervor, wie wichtig es war, sich dem Ort und der Situation angemessen zu kleiden, um nicht unangenehm aufzufallen. Diese zusätzlichen Ausstattungskosten innerhalb der Reisegarderobe mussten in das Budget miteingerechnet werden und stellen ein weiteres Zeugnis für den benötigten Wohlstand eines entweder sich auf Reisen befindlichen Kavaliers oder eines zu Geld und Ansehen gekommenen Bürgers dar. Darüber hinaus ist es auch eine Warnung, sich grundsätzlich über die eigenen Ausstattungsmöglichkeiten bewusst sein zu müssen, um sich nicht dem Spott der Öffentlichkeit auszusetzten. Die Anpassung an lokale Kleidersitten auf Auslandsreisen war ein Teil der Verhaltensregeln, die speziell den auf Kavaliersreisen befindlichen jungen Männern mitgeteilt wurden. Um sich den Gegebenheiten entsprechend kleiden zu können, musste man die eigene Position im Verhältnis zur örtlichen Gesellschaft zweifelsfrei bestimmen können. Das war eine Herausforderung, denn die Binnendifferenzierung der Adelshierarchien innerhalb

---

443 Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam BLHA Rep.37 Lübbenau 4537, 27. Apr.1732 (Geusau). Vollständiger Nachweis: Pr.Br.Rep.37, SchlossA Lübbenau 4537, Reise nach Frankreich und Holland (1632–1638. 1644–1652): Briefwechsel von Joh.Sig., Paul Bowers und Gräfin Elisabeth zu Lynar; Mütterliche Instruction, Vorr dem Herrn Graffen, Meinen lieben Sohn; Instruction vor Christoff Henlscheln unseres Sohns Camerdiener, Berlin 1. Jun 1632; Kurze instruktion, oder memorial, so dem gräflichen hofmeister mit zu geben; Memoriall. Zitiert nach Leibetseder 2004, S. 73 f.

Europas war seit jeher schwer und fiel unterschiedlich aus.[444] Viele orientierten sich daher am Kleidungsstil und Verhalten von Landsleuten und anderen Fremden.[445]

Der Betrachter einer solchen Porzellangruppe wird also auch zu Bescheidenheit ermahnt und soll sich der eigenen sozialen Position bewusst sein. Innerhalb der Wohnräume einer adeligen oder wohlhabenden bürgerlichen Familie aufgestellt, könnte eine solche Gruppe zu Gesprächen über die aktuelle Mode, das rechte Maßhalten bei modischer Ausstattung oder die Zielsetzung einer Kavalierstour angeregt haben.

In den Figurengruppen mit den eitlen Herren wurde bereits ein Themenbereich angeschnitten, der ebenfalls für die Teilhabe an gesellschaftlichen Konventionen wichtig ist. Durch den Hinweis auf die Kavaliersreisen und die benötigten finanziellen Möglichkeiten, um diese Grand Tour zu bestreiten, wird ein spezieller Lebensbereich der vermögenden Gesellschaftsschicht thematisiert und in Porzellanfiguren anschaulich gemacht. Diese Reisen waren unumgänglich, um zu den sogenannten guten Kreisen dazu zu gehören, sie waren aber auch sehr kostspielig. Diskussionen über Sinn, Umfang und Ziel dieser Reisen konnten möglicherweise in diesen Porzellangruppe mit der Satire auf die übertriebene Herrenmode angeregt werden.

Im Folgenden soll daher noch einmal genauer der Blick auf die Bedeutung von angemessener Kleidung gerichtet werden. Ihr Stellenwert in der sozialen Hierarchie war Thema gesellschaftlicher Diskussionen und bot zahlreiche Motivquellen für Porzellanfiguren. Dass auch das Thema der Nachahmung des Habitus und der Kleidung eines höheren Standes als Versuch der Täuschung zeitgenössische Betrachter amüsierte, führt ein Porzellanpaar vor Augen, das in verschiedenen Manufakturen ausgeformt wurde.

---

444 Durch politische Zäsuren, besonders zwischen den Jahren 1789 und 1815, waren die Adelsgruppen immer stärker gezwungen, ihren adeligen Habitus zu verteidigen. Die rechtlichen Grundlagen des Adels waren schon zuvor in der Frühen Neuzeit sehr mangelhaft und in vielen europäischen Territorien gab es keine oder nur sehr schlechte Aufzeichnungen darüber, wer wirklich adelig war. Erst durch bürgerliche Bürokraten des frühen 19. Jahrhunderts wurde eine Definition und rechtliche Grundlage von Adel geschaffen. In vielen Regionen war dieser Status ein Produkt sozialer Schätzung und musste unter den Bedingungen des Statusverlustes immer stärker verteidigt und demonstriert werden. Ein verbindendes Element innerhalb der Adelsgesellschaft waren ihre gemeinsame Geschichte, Biografien und Wertvorstellungen, die noch lange als Bindeglied innerhalb der sich dramatisch wandelnden Gesellschaft gesehen wurden. Vgl.: Harald Stockert: Adel im Übergang. Die Fürsten und Grafen von Löwenstein-Wertheim zwischen Landesherrschaft und Standesherrschaft 1780–1850, Stuttgart 2000, S. 300–305.

445 Vgl.: Leibetseder 2004, S. 74.

4.5 Kleidung als Distinktionsmittel

Der Meißener Modelleur Peter Reinicke hat im Jahr 1754 eine Figur ausgeformt, die den Titel *Der Stutzer* oder *Der falsche Kavalier* trägt. Sie ist ca. 13,5 cm hoch und weist somit eine fast handliche Größe auf.[446] Durch ihre distinguierte Pose zieht sie die Aufmerksamkeit auf sich. Ein Mann, durch edle Kleidung als Kavalier erkennbar, steht auf einem kleinen Rundsockel in gekünstelter Schrittstellung. Sein Blick richtet sich über die rechte Schulter, mit seinem rechten Arm hebt er seine Mantelschöße hoch, als wolle er dem Betrachter wie zufällig den Blick auf seine kostbare Kleidung erleichtern. Gleichzeitig scheint er aber auch etwas in seinen Taschen zu suchen oder verbergen zu wollen. Seine linke Hand spreizt er vom Körper weg, als wolle er andeuten nichts zu haben, um sich ein Angebot einer Kurtisane leisten zu können, obwohl er auf ihren Flirtversuch reagiert. Seine Kleidung ist auffallend prächtig staffiert. Er trägt einen lilafarbenen Gehrock mit zahlreichen Knöpfen und weite, mit goldenen Blumenranken verzierte Ärmelaufschläge. Ein kleines Blumensträußchen steckt in seinem linken Knopfloch. Seine lange Weste ist prächtig; auf goldenem Grund sind kleine Blumen gemalt und auch hier sind viele Knöpfe am Brustausschnitt angesetzt. Unter den Arm hat er seinen Dreispitz geklemmt und sein Degengriff schaut unter dem Mantel hervor.

Diese Meißener Figur ist von verschiedenen Manufakturen in leichter Variation nachgeformt worden: In der KPM Berlin ist aus der Zeit um 1769 von Meyer eine Ausformung bekannt (Abb. 34).[447] In der Frankenthaler Manufaktur ist ein Modell von Johann Friedrich Lück aus der Zeit um 1758/59 nachweisbar.[448] Die Vorlage bildete eine Zeichnung von Christophe Huet aus der Serie *Cris de Paris*, dessen Entwürfe aber nicht als Stiche reproduziert wurden. So lässt sich vermuten, dass der Frankenthaler Modelleur nach einem Meißener Original gearbeitet haben könnte, das von Lück mitgebracht wurde. Dieser war kurze Zeit zuvor aus Meißen in die Kurpfalz ausgewandert und hatte eventuell einige Modelle als Referenz seiner Fähigkeiten mitgebracht.[449]

---

446 Alfred Ziffer untersuchte die Figuren und ihre Motivvorlagen und erwähnte eine Vorzeichnung: „Die Vorzeichnung „No:33“, in der linken oberen Ecke eingerissen und mit „[…] ein petite Maitre, welcher reich und galant angekleidet N 18 1753“ beschriftet. Sie trägt die Pressnummer 36 und befindet sich in einer Privatsammlung. Vgl.: Kat. Ausst. Dresden 2010, S. 359.

447 KPM Berlin von 1769 von Wilhelm Christian Meyer Ausformung im KGM, Inventarnummer 1915, 83 Vgl.: Heim 2016, S. 332.

448 Vgl.: Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, Bd. 1, S. 300; und: Kat. Ausst. Berlin 2001, S. 108 f.

449 Vgl.: Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, Bd. 1, S. 300.

Abb.: 34 Wilhelm Christian Meyer, KPM Berlin: Galanter Kavalier, 1769/70, Porzellan polychrom bemalt, H: 24 cm, Kunstgewerbe Museum, Berlin, Inv.-Nr.: 1915,83 © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Foto: Saturia Linke (links).

Abb.: 35 Wilhelm Christian Meyer, KPM Berlin: Galantes Paar, 1769/70, Porzellan polychrom bemalt, Inv.-Nr.: 1915,83 und 1915,84 © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Foto: Saturia Linke (rechts).

Zu dieser Figur ist ein Pendant, eine *Falsche Dame* geschaffen worden: Sie trägt edle Kleidung und blickt über ihre linke Schulter in Richtung des Kavaliers. Der Entwurf ist ebenfalls von Reinicke um das Jahr 1753/54 angefertigt worden, ihre Ausformung wird um 1755–60 datiert. Die Figur ist wie der Kavalier 13,5 cm hoch.[450] Die Kleidung der *Falschen Dame* ist edel und zeigt durch Schleifen und Verzierungen die vermeintliche Garderobe der Frau eines höheren Standes. Weite Ärmel, Schleifen und Bordüren am Kleid und ihre Haltung demonstrieren ebenfalls eine höfische Zugehörigkeit. Die Finger spielen leicht an den Spitzen des Fächers in der Hand, eine Geste für galante Zeichensprache, um einen Flirt anzudeuten. Auffällig ist die demonstrativ an die Taille gehängte große goldene Taschenuhr.

450 Auch für diese Figur hat Ziffer eine Vorzeichnung gefunden: „Eine Vorzeichnung zu ‚No.32 Coquette elle a une montre d´or et son mantela passe Jans sons bras‘ ist in Deutsch ‚Nr 37 Ch‘ – eine Coquette, mit einer goldenen Uhr, eine Mantille * an ihrem Arm (?) * von schwarzer Seide N 18 1753.“ Vgl.: Kat. Ausst. Dresden 2010, S. 359.

Erst bei genauem Hinsehen wird deutlich, dass eine echte Dame aus adeligen Kreisen sich so niemals in der Öffentlichkeit gezeigt hätte. Das zu offensichtliche Bezirzen des Betrachters bzw. des Kavaliers und der auffällig zur Schau getragene Reichtum durch die Uhr lassen erkennen, auf welche Weise die Dame an den Reichtum gelangt ist: Sie ist eine Kurtisane.[451] Durch die gekünstelte Haltung und die übertriebene Aufmachung entlarven sich der Mann und die Frau als Betrüger, die einen Status vorgeben, den sie offensichtlich nicht besitzen. Sie müssen die Rollen spielen, der Habitus ist ihnen nicht von Geburt an eigen und die natürliche Selbstverständlichkeit eines Mannes und einer Dame von Rang und Adel fehlt ihnen. Viele reiche Bürger besaßen, wie bereits erwähnt, zwar im 18. Jahrhundert die finanziellen Mittel, sich auch in wertvolle Stoffe zu kleiden. Aus der Sicht des Adels aber fehlte es den Bürgern an gutem Geschmack und Bildung, um die sozialen Schranken zu durchbrechen.[452]

An diesem Figurenpaar der Meißener Manufaktur aus dem Jahr 1754/55 lässt sich in Gegenüberstellung mit Vergleichsfiguren aus der KPM Berlin aus dem Jahr 1769 (Abb. 34 und 35) ein Aspekt der Interpretationsmöglichkeiten von Porzellanfiguren anschaulich machen.

In der Gestaltung der Körperhaltung, der Gesten, Blickführung und Staffierung der Kostüme führt die Meißener Gruppe den Betrachter zu einer Interpretation der Vortäuschung eines sozialen Status durch luxuriöse Kleidung. Die Kostümierung und die Attribute sind ein bisschen zu prächtig und auffällig, besonders die gekünstelte Körperhaltung und der offensichtliche Flirt entlarven das Paar als Betrüger. Wie sehr die Zeitbezogenheit in der Ausführung bzw. bei der Ausformung einer Porzellanfigur entscheidend sein kann, verdeutlicht Heim durch den Vergleich des Paares aus der KPM Berlin (Abb. 35). Der Modelleur W. C. Meyer hatte dem Zeitgeschmack entsprechend das Thema so umgesetzt, dass übertriebene Körperdrehungen und gekünstelte Gebärden und Posen zugunsten einer feineren, natürlicheren Figurenkomposition wichen.[453] Heim verdeutlicht hier, dass der Formenkanon des Rokoko noch anklingt, wie es die Rocailleformen in den Sockeln beider Figuren oder die Oberkörperhaltung des Mannes zeigen.[454] Der Fokus liegt jedoch auf dem grazileren

451 Siehe zu dieser Deutung auch Kat. Ausst. Dresden 2010, S. 359.
452 Vgl.: Martin Eberle: Cris de Paris – Ausrufer für die Tafel, in: Kat. Ausst. Dresden 2010, S. 69–77, hier S. 73 f.
453 Vgl.: Heim 2016, S. 328.
454 Vgl.: Ebd., S. 332.

und subtileren Zusammenspiel der beiden Pendantfiguren. Die Körperhaltungen sind graziler und natürlicher, sie deuten das Aufkommen des klassizistischen Gedankenguts an. Auch die Kleidung ist farblich dezenter, aber viel detaillierter gestaltet als im Meißener Vorbild. Auffällig ist aber besonders noch ein anderer Punkt: Die Figuren der KPM werden von W. C. Meyer als *Galantes Paar* bezeichnet und nicht als Stutzer und Kurtisane oder *Falsche Dame*. Sie sind in ihrer Haltung und dem Zusammenspiel als Pendantfiguren deutlich der galanten und „kultivierten" Gesellschaft zuzuordnen. Ihr Habitus und die Kleidung scheinen selbstverständlicher zu harmonieren. Heim vermutet, dass das Berliner Paar eine Szene der Tanzaufforderung zeigt.[455] Über die Kleidung ist also auch für den Betrachter dieser jeweiligen Paare aus unterschiedlichen Manufakturen ersichtlich, dass Kleidung eine gewisse Standeszugehörigkeit andeuten soll. Dies gelingt aber nur, wenn man diese Rolle nicht spielen und vortäuschen muss, sondern diesen Status auf selbstverständliche, natürliche Art präsentiert.

4.5.1 Mode und Habitus als Mittel der sozialen Zuordnung

Der Beginn des langsamen Auflösens der ständischen Ordnung hatte zu der Notwendigkeit geführt, Personen und deren Funktionsrollen, Ämter und Berufsgruppen über andere Signale erkennen zu können. Der Interaktionsraum zwischen Menschen wurde stark erweitert, und somit wurde das unzweifelhafte Erkennen einer Person funktional notwendig.[456] Die Zeremonialwissenschaft hatte bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts darauf verwiesen, dass der Versuch von Mittelschichtangehörigen durch bestimmte Kleidung eine Rangerhöhung vorzutäuschen, als aussichtslos galt. Die Prätendenten würden sich durch ihren Widerspruch in der Kleidung mit ihrem sonstigen Verhalten gegenüber sozial höhergestellten entlarven. Darüber hinaus seien die vermeintlichen Aufsteiger in ihrem eigenen sozialen Umfeld bekannt und dort ließe sich niemand täuschen.[457] Dies lässt eine allgemeine Annahme und Erwartung einer gesellschaftlich definierten Harmonie zwischen Kleidung und sonstigem Auftreten der Person feststellen. Kleidung wird also nicht mehr als alleiniges Distinktionsmerkmal gesehen, sondern das gesamte Auftreten einer Person definiert

455 Vgl.: Ebd., S. 332.
456 Vgl.: Hettling 2005, S. 282.
457 Vgl.: Dinges 1993, S. 103.

ihren Stand. Garve beschrieb 1792 in seiner Schrift *Über die Moden* wie ein Mensch zwar über die Moden und den Kleidungsstil versuchen könne, sich zu einer gewissen Gesellschaftsschicht zugehörig auszugeben, sein Verhalten und Auftreten in der Öffentlichkeit würde aber seine Herkunft offenbaren:

> „Die bürgerliche Dame fordert vielleicht an eben dem Orte den Handkuß von einem Fremden als eine allgemeine Höflichkeitsbezeugung, an welchem die adlige es ihm als einen Fehler gegen den Wohlstand auslegt, wenn er dieses Zeichen einer besondern Vertraulichkeit mit einer bloßen Begrüßung verwechselt. Das ist auch die Ursache, warum in der sogenannten guten Gesellschaft ein Verstoß gegen das Übliche in Absicht des Wohlstandes und gegen die hergebrachten Regeln des Betragens mehr mißfällt als eine unmodische Tracht. Diese Gesellschaft setzt notwendig einen größern Wert auf das, was ihr ausschließend zugehört. Überdies ist die Art, wie man handelt, ein sichereres Anzeichen von den Menschen, unter welchen man gelebt, von den Mustern, die man täglich vor Augen gehabt habt, als die Art, wie man sich kleidet. Gewohnheiten nimmt man unmerklich und fast unvermeidlich an, wenn man Sachen immer auf eine gleichförmige Weise machen sieht; aber in seiner Kleidung kann man aus Wahl und Vorsatz von den Beispielen derer, unter welchen man lebt, abgehn oder auf der anderen Seite, ohne es zu wissen, die Regeln des Üblichen verletzen, weil man darauf keine Aufmerksamkeit wendet. Jeder Mensch zeigt die Klasse, zu der er gehört, durch den Wohlstand an, welchen er beobachtet. Und derjenige also, der unter der Gesellschaft der obersten Klasse erscheint und die Konventionen derselben übertritt oder mangelhaft und unschicklich beobachtet, kündigt sich bei ihr entweder als einen Menschen von niedrigerm Stande an oder als einen, der freiwillig sich mit schlechterer Gesellschaft verbunden hat, und in beiden Fällen verliert er von ihrer Achtung.“[458]

Ein Distinktionsmittel zur Sichtbarkeit der eigenen sozialen Position war schon immer die Kleidung gewesen. Ein Beispiel dafür, wie wichtig Kleidung und modisches Auftreten zur Selbstdarstellung und Repräsentation des eigenen Standes waren, zeigt die Empörung sowohl auf Seiten des Adels als auch des Bürgertums über die von Ludwig XVI. erlassenen Kleidervorschriften anlässlich der Generalversammlung

458 Garve – Pittrof 1987, S. 62–64.

der Stände im Jahr 1789.[459] Für eine Kleidervorschrift im Rahmen einer solchen Veranstaltung lässt sich kein historisches Vorbild finden, und Bombek vermutet, dass es eine Neueinführung des französischen Königs gewesen war.[460] In ganz Europa wurde dieses politische Ereignis der Generalversammlung und ihrer Ergebnisse aufmerksam verfolgt, was zahlreiche auch auf Deutsch übersetzte Texte demonstrieren.[461] Die vorgeschriebene Ständekleidung sollte von allen Abgeordneten der Stände zu allen Tagungspunkten getragen werden. Der König ließ während der Versammlung keine Gelegenheit aus, das Hierarchieverständnis der alten Feudalordnung absolutistischer Prägung öffentlich zu beschwören.[462] Dies verdeutlicht, wie sehr Absolutismus und Feudalordnung in der Realität in Bedrängnis geraten und von historischen Wandlungsprozessen in Europa längst überholt waren. Bombek stellt fest, dass diese Veranstaltung, besonders rückblickend, als letzter Versuch der sichtbaren Formulierung des Anspruchs auf Wiedergewinnung alter Macht verstanden werden muss. Während der Zeremonien der Generalstände war es die ständische, politische und religiöse Macht von Krone, Adel und Klerus, die gemeinsam eine deutliche Abgrenzung zum Dritten Stand ausdrücken wollte.[463] Durch die Verpflichtung zum Unscheinbaren war dieser Abordnung einer finanzkräftigen, gebildeten und sehr bevölkerungsstarken Gruppe der französischen Gesellschaft die Möglichkeit zur würdevollen Repräsentation genommen worden.[464] Strümpfe und Hut sollten wie alles andere der Kleidung

459 Siehe zur Versammlung der Generalstände Edna Lemay: Generalstände, in: Reinalter 2005, S. 275–278, hier S. 276.

460 Vgl.: Bombek 2005, S. 22.

461 Beispielsweise wurde über die Einrichtung der Gerichte berichtet: Unbekannt: Proklamation des Königs, über die Schlüsse der National-Versammlung, die Einrichtung der Gerichte betreffend: vom 24ten Augstmonat 1790, protokollirt den 16ten Herbstmonat, Colmar 1790, oder: Unbekannt: Die Nationalversammlung an die Franzosen: Den 11ten Febr. 1790, Straßburg 1790.

462 Vgl: Bombek 2005, S. 24.

463 Für den Adel wurde gefordert, dass alle Abgeordneten die einheitliche Kleidung des Hohen Adels tragen sollten, obwohl sehr unterschiedliche hohe und niedere Ränge anwesend waren. Seit dem 16. Jahrhundert bestand eigentlich eine strenge Rangordnung innerhalb des Adels mit unterschiedlichen Privilegien. Mit dem Verschweigen dieser Rangunterschiede kann ein politisches Indiz zur Stärkung des gesamten Adels im Kontext der Generalversammlung erkannt werden. Dem Dritten Stand wurde vorgeschrieben, dass er Anzüge aus schwarzem, stumpfem Tuch tragen sollte. Da ungefähr 600 Abgeordnete des Dritten Standes anwesend waren, muss ihr Auftreten als große dunkle Masse einen eindrucksvollen Kontrast gegenüber der prächtig ausstaffierten Delegation des Adels und des Klerus dargestellt haben. Vgl.: Bombek 2005, S. 33 f und S. 41–43; und: Lemay 2005, S. 276.

464 Der Dritte Stand sah sich als würdigsten Vertreter der Nation und als Abgeordneter des gesamten französischen Volkes. Dieser Stand war laut der einschlägigen Presse die wichtigste Teilnehmergruppe, denn er vertrat ungefähr 90 % der Menschen in Frankreich und hatte sowohl die

des Dritten Standes auch schwarz sein, der Hut sollte sogar im Gegensatz zum Hut des Adels die Form eines Dreispitzes haben und nicht mit Bändern oder Knöpfen geschmückt sein. Der Hinweis auf das Verbot des Knopfes ist insofern wichtig, da der Knopf als eine Auszeichnung des Adels angesehen wurde, aber auch für besondere Verdienste an Bürger verliehen wurde, die nun ihre eventuell vorhandenen Auszeichnungen nicht präsentieren durften.[465]

In Deutschland war die Kleidung zwar ebenfalls ein deutliches Erkennungszeichen des sozialen Status, aber in etwas abgeschwächter Form. Das Prinzip der Rangdarstellung relativierte sich durch die steigende Bedeutung der funktionalen Beiträge einer Person zur Aufrechterhaltung des Herrschaftsapparates.[466] Die neuen Funktionseliten der Beamten und Räte, speziell auch an den deutschen Höfen, brachten durch ihre teilweise bürgerlich oder kaufmännisch geprägte Herkunft ein weiteres Distinktionsmodell an den Hof: Ihre Art, sich zu kleiden, orientierte sich neben der Rangdarstellung stärker am finanziellen Rahmen ihrer Ausstattungsmöglichkeiten. Dadurch zeichnete sich ihre Kleidung auch nicht mehr durch auffällige Stoff- und Farbausschweifungen aus, sondern durch schlichtere Töne, Funktionalität und demonstrierte Seriosität.[467] Die Kleiderordnung war also entscheidend und unterlag strengen Regeln, da man an ihr den sozialen Stand und innerhalb einer Hierarchiekette den Rang einer Person ablesen konnte. Kostbare Kleidung wurde aber auch von Betrügern getragen, die einen sozialen Status vortäuschen wollten, den sie de facto nicht besaßen, wie es in dem Paar des *Falschen Kavaliers* und der *Falschen Dame* dargestellt wird.

Das Erkennen des Status über entsprechende Kleidung war wichtig in einer Umgebung, in der eine Person nicht persönlich bekannt war. Diese Situationen traten unter anderem auf Reisen auf. Die Kavaliersreisen – die auch als Grand Tour bezeichnet wurden – dienten der Bildung des jungen Mannes aus adeligen oder wohlhabenden bürgerlichen Familien. Er sollte während dieser Zeit Kontakte knüpfen, die eigene Familie repräsentieren und dieser Ehre machen. Die Reisen dienten

Geldmittel, als auch die notwendige Kenntnis und Vernunft, die der französische Staat dringend zur Erneuerung brauchte. Vgl.: Bombek 2005, S. 41 f. Die Kränkung wurde noch verstärkt, da ein Teil des Pariser Bürgertums mit Teilen des Adels verwandt oder eng befreundet war und man sich auf gleicher kultureller Ebene wähnte. Darüber hinaus gehörte ein großer Teil des Dritten Standes als Konkurrenz zum Adel zu den engsten Beratern des Königs oder zum Beamtentum des Hofes. Vgl.: Bombek 2005, S. 43–45.

465 Vgl.: Bombek 2005, S. 41.

466 Vgl.: Dinges 1993, S. 104.

467 Vgl.: Ebd., S. 105.

aber auch dem Zweck, in die finanziellen Möglichkeiten der Familie eingeweiht zu werden, vernünftiges Haushalten mit Geldmitteln und die Mechanismen des Geldverkehrs zu lernen.[468] Ebenso konnte dem jungen Kavalier vor oder während seiner Kavaliersreise die Notwendigkeit von dem jeweiligen Anlass und Ort entsprechender Kleidung vor Augen geführt werden. Die Reisenden waren stets dazu aufgefordert, dem eigenen Stand und der Mode des Aufenthaltsortes entsprechend gekleidet zu sein, und dabei darauf zu achten, ohne Eitelkeit aufzutreten. Die Kleidung sollte immer dem Anlass entsprechend, geschmackvoll und keinesfalls übertrieben sein.[469]

In diesem Kontext der Kavaliersreise kommt ein weiterer Aspekt einer Warnung vor einem Betrüger in der Porzellanfigur des *Falschen Kavaliers* zum Tragen. Während der teilweise über mehrere Jahre andauernden Grand Tour kamen die Reisenden immer wieder in die Situation, sich mit finanziellen Engpässen zu befassen, da nur begrenzte Bargeldsummen mitgeführt wurden und über Wechselbriefe von den Eltern oder Vormunden neue Geldsendungen geschickt werden mussten. Bis diese ihren Empfängern ausgehändigt wurden, konnte viel Zeit verstreichen und der Kavalier musste teilweise Waren oder Leistungen in Anspruch nehmen, ohne die Rechnungen begleichen zu können. Dem Schuldner war keine Garantie gegeben, dass diese Auslagen wirklich bezahlt wurden.[470] Trotzdem war es wichtig, einen kontinuierlich angemessenen Lebenswandel zu führen und finanzielle Ressourcen zu demonstrieren, um auf diesen Reisen weiterhin zu gesellschaftlichen Aktivitäten, wie dem Glücksspiel und anderen Gesellschaftsspielen, eingeladen zu werden. Unangenehm wäre in diesem Zusammenhang gewesen, einen finanziellen Engpass zugeben zu müssen, wie ein fiktiver Kavalier aus Josephs Richters (1749–1813) *Wienerischer Musterkarte* feststellt: „[…] es gibt auf Gottes Erdboden keine komischere Figur, als einen Kavalier, der kein Geld hat […]“.[471] Ein weiterer pädagogischer Aspekt der Kavalierstour war es, dass die jungen Reisenden die Rolle eines Bittstellers einüben sollten, der von einer hierarchisch höher stehenden Person Geld und Vergünstigungen erbitten sollte. Dies spiegelte die Rollenverteilung zwischen den Fürsten und ihren Bediensteten wider.[472] Auch vor dieser Situation kann die Darstellung eines falschen Kavaliers in Porzellan warnen. Ein modischer Fehltritt auf diesen Reisen,

468 Vgl.: Leibetseder 2004, S. 64 und S. 70.
469 Vgl.: Ebd., S. 72 f.
470 Vgl.: Ebd., S. 65–68.
471 Joseph Richter: Wienerische Musterkarte. Ein Beytrag zur Schilderung Wiens. Vom Verfasser der Eipeldauerbriefe, Wien 1799, S. 98.
472 Vgl.: Leibetseder 2004, S. 70.

und seine Folgen wurden in einem vorherigen Kapitel am Beispiel der übertriebenen Haarschleife in der Porzellangruppe *Die Eitelkeit der Herren* oder *Satire auf die Mode der großen Haarbeutel* (Abb. 33) aus der Ludwigsburger Manufaktur demonstriert.

In den hier untersuchten Porzellangruppen lässt sich also festhalten: Der Bürger macht sich in den Augen des Adels lächerlich, indem er den adeligen Stand imitiert und von diesem dabei entlarvt wird. Der Betrachter amüsiert sich über den Versuch einer erschlichenen Rangerhöhung. Die Gegenüberstellung mit der Figurengruppe *Satire auf die hohe Frisur* (Abb. 28) ergibt einen interessanten Kontrast: Der *Falsche Kavalier* und die *Falsche Dame* personifizieren den Spott über den Bürger von Seiten des adeligen Betrachters. Einerseits wird vor Täuschung gewarnt, andererseits aber auch verdeutlicht, dass man dem Betrüger auf die Spur kommt und die Zeichen richtig lesen kann, da der Eintritt in die „höhere Gesellschaft" nicht nur über äußere Zeichen erfolgt, sondern auch authentischen Habitus verlangt. Die Satire auf die übertrieben höfische Mode wird mittels der Kleidung und dem Ritual der Morgentoilette als Szene des eitlen Lebens höfischen Ursprungs verspottet. Entscheidende Attribute aber, die die Szene zur karikierenden Darstellung machen, sind der Junge im Pierrot-Kostüm und der Coiffeur auf der Leiter.

Dazu passt ein zeitgenössischer Beitrag, nämlich der eines bürgerlichen Autors über den verwöhnten Adeligen, der von Richter 1799 beschrieben wurde: Er schildert einen verwöhnten jungen Kavalier auf Reisen, dessen Tagesinhalt von Völlerei (siehe hier einen Verweis auf eine christliche Sünde) geprägt wird und der sich völlig auf seinen Hofmeister verlässt. Er schreibt zwar an seine Mutter zuhause, kann sich jedoch aufgrund ständiger Mittagsschläfchen auf Reisen an fast keine Sehenswürdigkeit erinnern. Er schreibt, er hätte in Paris alles gesehen, was ein junger Mann auf Reisen sehen müsse, hätte sich auch gemäß der aktuellen Mode viele neue Kleider schneidern lassen.[473] Zum Schluss prahlt er in naiver Weise, dass seine Reisekosten derart hoch seien, dass er namentlich in der Lokalpresse erwähnt würde:

> „[…] Der Hofmeister wird der Mama heut d´Rechnung schicken. Es ist freilich ein wenig viel; aber dafür machen wir der ganzen Familie auch viel Ehr; ja der Hofmeister hat mir versprochen, daß ´s sogar in d´französische Zeitung kommen soll, daß ein junger Herr aus Wien in 11 Tagen zwey tausend Thaler hat in Paris sitzen lassen."[474]

473 Richter 1799, S. 121 f.
474 Richter 1799, S. 123.

Der beschriebene junge Kavalier scheint seine Bildungsreise sehr zu genießen, das eigentliche Ziel der Reise aber völlig zu verfehlen. Er lässt sich teure Kleidung gemäß der neusten Mode schneidern, um an den Trends zu partizipieren, ohne jedoch mit den regionalen Besonderheiten näher in Kontakt zu kommen und seinen Bildungshorizont zu erweitern. So bemüht er sich zwar gemäß seines Standes, alles der Repräsentation Dienliche zu unternehmen, hat jedoch dabei keinen Erkenntnisgewinn. Er wirkt so eher wie eine inhaltslose Projektionsfläche für stereotypes Gebaren, wie es von Seiten bürgerlicher Kritiker gegenüber höfischer Arroganz formuliert wird.

In der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts gab es auch Gemeinschaften, innerhalb derer der Bildungshintergrund und das Wissen entscheidend waren, während die Standeszugehörigkeit der Mitglieder ganz bewusst in den Hintergrund trat und durch Kleidung und Symbole eine Hierarchie nur innerhalb dieser exklusiven Kreise anschaulich gemacht wurde: Dies waren die Geheimgesellschaften wie der Kreis der Freimaurer.

Die Freimaurerei kommt aus England, wo im 17. Jahrhundert die Werkleute der alten Bauhütten in zunehmendem Maße adelige Gönner sowie andere Interessierte aufnahmen. Dadurch veränderten sich die Geheimbünde so, dass um 1700 die Handwerker, also die Werkmaurer bereits in den Hintergrund traten. Der Siegeszug der Freimaurerei in Großbritannien, in den englischen Kolonien und auf dem Kontinent setzte nach 1720 ein. Es wird vermutet, dass der Deismus nach den Jahrhunderten konfessionellen Streites und die innerhalb der Logen praktizierte Gleichheit der Brüder, die Aufhebung der Standesunterschiede, eine sehr große Anziehungskraft ausgeübt haben. Das Gebot der „Alten Pflichten", Religion und Politik auszuklammern, wirkte mit, den Kreis der Anhänger zu vergrößern und ihre Meinungsfreiheit zu sichern. Entscheidend vor allem für die Kulturbeziehungen wurde die Internationalität des neuen Bundes. Der Kosmopolitismus einer Bewegung, die sich zwar nicht gegen den Staat richten sollte, seine Wirksamkeit aber weitgehend ausschaltete, war besonders dort von Bedeutung, wo die Grenzen als drückend empfunden wurden, wie beispielsweise in Deutschland mit seinen vielen Kleinstaaten.[475]

475 Vgl.: Hans Wagner: Die politische und kulturelle Bedeutung der Freimaurer im 18. Jahrhundert, in: Éva H. Balázs (Hrsg.): Beförderer der Aufklärung in Mittel- und Osteuropa, Freimauer, Gesellschaften, Clubs, Berlin 1979, S. 69–86, hier S. 69–71.

4.5.2 Freimaurerfiguren

Viele Porzellanmanufakturen produzierten in verschiedenen Ausführungen Freimaurerfiguren. Manche stellen das Forschen und Streben nach Wissenschaft dar, andere thematisieren durch Andeuten der geheimen Erkennungsgesten das Faszinosum der Geheimbünde und geschlossenen Gesellschaften. Für welchen Aufstellungsort solche Figuren gedacht waren, ist nicht nachweisbar. Sie werden vermutlich in Empfangsräumen gestanden haben, die für einen intimeren Kreis der gesellschaftlichen Zusammenkünfte gedacht waren. Die Mitgliedschaft in einem Geheimbund war jedoch nicht so selten, wie der Name vermuten ließe, sondern war für viele Gelehrte eine beliebte Möglichkeit des Gedankenaustausches.[476] Damit nehmen die Freimaurerfiguren aus Porzellan im Bereich der Kleinplastik eine besondere Stellung ein: In einem Material, dessen Herstellung ein Arcanum, also ein Geheimnis ist, werden Freimaurer als Repräsentanten eines Arcanbereichs der Gesellschaft dargestellt. Als Großplastik im öffentlichen Raum wäre eine solche Darstellung nicht möglich gewesen. Papst Clemens XIII. erließ 1738 ein Verbot des Freimaurertums, das von dem sächsischen König August III. schnell übernommen wurde. Sein Sohn hingegen hatte eine Freimaurerloge in Dresden gegründet. Große Wirkung schien das Verbot nicht zu haben, denn das Interesse an diesem Bund breitete sich rasch in Sachsen und anderen Ländern aus.[477] Im Oktober 1742 erschien ein Artikel in den *Curiosa Saxonica*, in dem darüber aufgeklärt wurde, dass während der Versammlungen der

476 Vgl.: Mildner 1997, S. 215 f.

477 Vgl.: Ulrich Pietsch/Anette Loesch/Eva Ströber (Hrsg.): China, Japan, Meißen. Die Porzellansammlung zu Dresden, München 2006, S. 125. In Meißen wurden in den 1740er Jahren von Johann Joachim Kaendler mehrere Porzellanfiguren mit Freimaurerischen Motiven hergestellt. Ob Kaendler selbst Mitglied einer solchen Gesellschaft war, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht belegt werden. Dorothee Heim weist darauf hin, dass in der Meißener Manufaktur mit kapitalkräftigeren Kunden gerechnet wurde, was zu höheren Produktionszahlen und verschiedenen Freimaurermodellen führte, als in Berlin, wo im Themenspektrum der KPM zwei Statuetten von dem Bildhauer Samuel Gottlieb Poll eine Ausnahme bilden. Vgl.: Heim 2016, S. 374. In der KPM wurden zwei Figuren mit einer Größe von 8 ¾ Zoll ausgeformt, die jeweils einen Freimaurer darstellen und die Modellnummern 454 und 457 tragen. Vgl.: Lenz 1913, Bd. 1, Beilagen, das Modellbuch, S. 24. Für andere Manufakturen, wie der Wiener Porzellanmanufaktur sind Mitgliedschaften der Führungskräfte als Freimaurer nachweisbar: Conrad von Sorgenthal war 1782 zum Meister der Freimaurerloge „Zu den Drei Adlern und zum Palmbaum“ ernannt worden. Vgl.: Elisabeth Sturm–Bednarczyk/Claudia Jobst (Hrsg.): Wiener Porzellan des Klassizismus. Die Ära Conrad von Sorgenthal 1784–1805, Wien 2000, S. 14. Sorgenthal hatte sich als ehemaliger Kaufmann das Ziel gesetzt, die Wiener Porzellanmanufaktur zu einem Anziehungspunkt für Kunstkenner und

Abb.: 36 Johann Joachim Kaendler, Porzellanmanufaktur Meißen: Freimaurergruppe, um 1742, Porzellan polychrom bemalt, H: 22,5 cm, B: 21,4 cm Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv.-Nr.: PE 179 © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Foto: Jürgen Karpinski.

Freimaurer eine Pflicht zum Tragen der Zeichen der Mitgliedschaft existiere. Das Ordenszeichen, der Zirkel und das Winkelmaß müssen erkennbar sein, von dieser Verpflichtung ausgenommen seien nur Könige und Fürsten.[478] Somit lässt sich vermuten, dass sogar in der Öffentlichkeit bekannt war, dass die Treffen dieser Gemeinschaft weiterhin stattfanden. Ihre Existenz war also kein Geheimnis, der Inhalt der Gespräche allerdings drang nicht an die Öffentlichkeit, bedingt durch das Gelöbnis zur Verschwiegenheit.

Menzhausen stellt fest, dass Kaendler durch die Herstellung von vier Freimaurergruppen für die Meißener Manufaktur, in ihrer Formgebung und Motivik somit auf aktuelle Zeitgeschehnisse Bezug genommen habe.[479]

Eine Gruppe zeigt zwei männliche Figuren, die mit verschiedenen Attributen ausgestattet sind (Abb. 36). Den Entwurf lieferte Kaendler im Jahr 1741/42. Er erwähnte

---

Kunstsammler zu machen und das mangelnde Mäzenatentum des Kaiserhauses ab den 1780er Jahren durch jenes des Adels in Wien auszugleichen. Vgl.: Sturm-Bednarczyk/Jobst 2000, S. 23.

478 Vgl.: Menzhausen 1993, S. 49.

479 Vgl.: Ebd., S. 49 f.

die Gruppe allerdings nicht in seinen Arbeitsberichten. Sie ist in dem Bericht von Johann Friedrich Eberlein vom Oktober 1742 beschrieben: „8) Eine Grope von 2 Frey-Meurern zu den Formen zerschnitten".[480]

Außerdem wird die Gruppe in der *Taxa derer vom H. Modell-Meister Kaendlern, zur Königl. Porcelaine-Manufactur in Meiszen seit AO 1740. gefertigten und gelieferten neuen Modelle* erwähnt:

> „1. Frey Maurer Grouppgen, 2. Frey Maurer vorstellend, deren einer stehet und einen Globum ausmißet, zugleich aber eine Hand auf den Mund hält, dero andere aber darneben sizt und speculiret, beyde haben ihre Schurz Felle und Orden anhangen……..16. Thlr."[481]

Beide Männer sind in kostbar verzierter, edler Kleidung dargestellt. Auf den Köpfen sitzen fein frisierte Perücken und Dreispitze. Ihre Kleidung ist mit Goldstaffierung verziert. Der eine Herr wird links neben einem Sockel mit einer Weltkugel stehend dargestellt, das linke Bein ist in Schrittstellung vorgestellt und sein Körper wird von einem weißem Stück Felsen gestützt.[482] Der Oberkörper ist leicht nach rechts über einen Globus auf einer Säule gebeugt, in der linken Hand hält er einen Zirkel, dessen Spitze er auf die Oberfläche des Globus steckt. Diese Weltkugel ist sehr detailliert ausgearbeitet, Ländergrenzen und Städtenamen sind gut lesbar. Der Zeigefinger der rechten Hand des Mannes deutet zum Mund. Er trägt einen schwarzen Hut auf dem Kopf, darunter schaut eine Perücke mit schwarzem Zopfband hervor. Der Mann trägt einen weißen Schurz mit blauem Rand, schwarze Strümpfe sowie schwarze Schuhe mit goldenen Schnallen. An seinem Gürtel hängt ein goldener Anhänger. Zwischen seinen Beinen liegt ein Säulenfragment mit korinthischem Kapitel.

Der zweite Mann sitzt auf einem Stück Felsen, auf dem eine Plinthe mit abgebrochenem Säulenstück steht, auf die der Mann seinen rechten Arm stützt. Er hat seinen Oberkörper zu seiner rechten Seite hin gelehnt und zum Globus gewandt, sein linker Arm ist auf die Hüfte gestützt und zwei Finger seiner rechten Hand hält er sich vor

480 Vgl.: Menzhausen 1993, S. 49 f; und: BA: I A b 18, S. 273 f, in Menzhausen 1993, S. 112.
481 Menzhausen 1993, Anhang Taxa, S. 201.
482 Im Ritual der Freimaurer werden den Schritten und Fußstellungen symbolische Bedeutungen beigemessen, Lehrlinge, Gesellen und Meister führen sie in verschiedenen Formen aus. Vgl.: Sabine Wittmann: Über Rituale und Symbole zur Selbsterkenntnis. Die Terminologie der Freimaurer in den Sprachen Englisch-Deutsch–Spanisch, Trier 2008, S. 509.

das Gesicht. Auch er trägt eine gelockte Perücke mit schwarzem Zopfband und einen schwarzen Hut auf dem Kopf. Seine Kleidung ist prächtiger als die des ersten Mannes gestaltet: Sein Mantel ist mit einem grau-schwarzen Muster staffiert, unter dem Mantel guckt eine Weste mit detailliert gemaltem goldenen Rocaillenmuster auf rotem Grund hervor. Die Ärmelaufschläge sind in demselben Muster bemalt. Auch er ist einem weißen Schurz mit blauem Rand und schwarzen Strümpfen, sowie schwarzen Schnallenschuhen dargestellt. Um den Hals trägt er ein Winkelmaß an blauem Band. Am Boden sitzt ein Mops, und verschiedene kleine Werkzeuge liegen auf der Erde: Eine Kelle, ein Winkelmaß und ein Dreieck. Sie alle stellen wichtige Erkennungssymbole der Freimaurer dar und tragen wesentlich zur Deutung der Szenerie bei. Der Hinweis in der Taxa der von Kaendler gelieferten Modelle auf den Preis von 16 Talern lässt auf einen finanzkräftigen Auftraggeber schließen, der die Gruppe nicht auf dem Weg des freien Verkaufs erwarb. Besonders fähige Angestellte der Meißener Manufaktur, allen voran Kaendler, waren für besonders anspruchsvolle Werke zuständig, die aus den königlichen Aufträgen und Bestellungen besonderer Kabinettstücke bestanden. Dementsprechend waren die Stückpreise höher veranschlagt. In den 1730er Jahren war der Stücklohn in Meißen eingeführt worden und umso höher der Arbeiter in der Klassifizierung stand, desto höher fiel der Einzelpreis der Porzellane aus.[483] An der Lohnzahlung des Bildhauers Friedrich Elias Meyer zeigt sich beispielhaft, dass 16 Taler relativ kostspielig waren und fast die Hälfte eines Monatslohns eines gut bezahlten Modelleurs ausmachten. Meyer erhielt in der zweiten Hälfte des Jahres 1748 das stattliche Honorar von 415 Talern.[484] Kaendler selbst hatte 16 Jahre zuvor, im Jahr 1732, als Einstiegsgehalt jährlich 400 Taler bekommen.[485] Aus dem hohen Preis und der Tatsache, dass die Figur von Kaendler geschaffen wurde, ist zu schlussfolgern, dass die Freimaurergruppe für einen reichen, vermutlich den Freimaurerkreisen nahestehenden oder an ihnen interessierten Kunden geschaffen wurde.

Diese Gruppe ist mit vielen Gegenständen ausgestattet, die deutlich in den Kontext der Freimaurerei einzuordnen sind. Beide Männer deuten durch ihre Handgesten Erkennungszeichen des Bundes oder der geschlossenen Gesellschaft an. Das Gebot der Verschwiegenheit wird von dem stehenden Mann angedeutet, der seinen Zeigefinger vor die Lippen hält. Garantierte Verschwiegenheit, um innerhalb der Logen

483 Vgl.: Monti 2011, S. 238 f.
484 Vgl.: Walcha 1979, S. 134.
485 Vgl.: Monti 2011, S. 144.

Gesagtes und Erfahrenes nicht nach außen zu tragen, gab Gewissheit und ermöglichte einen freien Ideen- und Meinungsaustausch.

Werkzeuge und spezielle Abzeichen der Kleidung sind wichtige Attribute der Freimaurer, sie deuten auf deren Tätigkeiten und ihren Grad innerhalb der Gesellschaft und des Bundes hin. Die beiden Freimaurer in dieser Gruppe tragen deutlich erkennbar einen Schurz mit blauem Rand. Kurz bevor die Tempelarbeit, also die Zusammenkunft der Freimaurer beginnt, haben alle Mitglieder ihren Schurz anzulegen. In den meisten Ländern ist der Schurz weiß, manchmal werden Rosetten zur Graderkennung als Verzierungen angebracht. Dieser blaue Rand ist ein Hinweis auf ihren Grad, der mindestens einem Gesellen entspricht.[486] Der Lehrlingsgrad der Freimauer wird symbolisch gezeigt durch einen Spitzhammer, mit dem der Neuling am rauen Stein, also sich selbst, beginnt zu arbeiten. Der raue Stein, der unbehauen aus dem Steinbruch kommt, ist wie der Lehrling rau und unbearbeitet, somit unvollkommen.[487] Das Symbol des Gesellen ist der schon behauene Stein, der sich dem Nachbarn, sowohl sinnbildlich dem Mitmenschen als auch dem Stein, tragfähig anschließen soll. Der Geselle hat bereits begonnen, an sich als Teil der Gemeinschaft und dem Weg zur Erkenntnis zu arbeiten.[488] Der behauene Stein ist auch als ein Teil zum Bau des sogenannten Salomonischen Tempels zu verstehen.[489] Der Stein nimmt während der Bearbeitung Konturen an und lässt sich so in das Gemeinschaftswerk eingliedern. So soll der Freimaurer am Tempel der Humanität und Gerechtigkeit arbeiten. Einige Eigenschaften, wie Humanität und Verschwiegenheit, Toleranz und Kosmopolitismus sind Tugenden, zu denen sich ein Freimaurer verpflichtet. Im übertragenen Sinne sollen die Freimaurer Bauleute sein, die an sich selbst und dem Ziel der Menschheit als tadelloser Gesellschaft arbeiten, als der ideale Bau gilt sinnbildlich der Tempel. Als Glied einer großen Bruderschaft soll das Freimaurermitglied am Bau des Salomonischen Tempels mitarbeiten.[490]

In dieser Freimaurergruppe fällt auf, dass zwischen den beiden Männern auf einer Säule ein Globus steht. Laut einer Legende sollen im Vorraum des Salomonischen

486 Vgl.: Wittmann 2008, S. 83; und S. 159.
487 Vgl.: Ebd., S. 459.
488 Vgl.: Wittmann 2008, S. 250.
489 Der Salomonische Tempel wurde von König Salomo (965–925 v. Chr.) als jüdischer Tempel in Jerusalem errichtet. Er steht als Symbolgebäude der Freimaurer, das für die Vollendung und das Erreichen ihrer Ziele steht. Vgl.: Wittmann 2008, S. 492.
490 Vgl.: Ebd., S. 492.

Tempels zwei Säulen aufgestellt worden sein, die mit den Namen *Jachin* und *Boas* bezeichnet waren. Beide Säulen werden nicht als tragende Säulen bezeichnet, sie sollen aber symbolisch das Universum tragen.[491] Diese Säulen werden oft symbolisch mit Weltkugeln gekrönt, was in dieser Porzellangruppe anschaulich umgesetzt wird. Der linke Freimaurer legt den Zirkel auf eine bestimmte Stelle der Weltkugel und dieser Punkt wird von beiden Männern aufmerksam betrachtet.[492] Bei genauem Hinsehen erkennt man, dass der Einstich der Zirkelnadel ungefähr auf dem Areal der Grenze Russlands und des Osmanischen Reiches liegt, welche beide im 18. Jahrhundert um die Vormachtstellung in der Schwarzmeerregion rangen.[493] Beide Männer betrachten also interessiert die Weltpolitik.

Zu den Füßen der beiden, am Sockelboden des Globusständers, liegen, wie bereits erwähnt, verschiedene Werkzeuge. Das Winkelmaß soll der Definition der Freimaurer zufolge als Symbol für das Irdisch-materielle und der Gewissenhaftigkeit dienen, welches die menschlichen Handlungen nach dem Gesetz der Rechtwinkligkeit, also nach Recht, Gerechtigkeit und Menschlichkeit ausrichten und ordnen solle.[494] Am Hals des rechts sitzenden Mannes hängt als Anhänger ein kleines Winkelmaß an einem blauen Band, welches vielleicht als sogenanntes Bijou, ein Schmuckstück, zu deuten ist. Vor den Füßen des stehenden Mannes liegt neben dem Winkelmaß eine Kelle. Die Kelle wird ebenfalls als ein wichtiges Werkzeug betrachtet. Lehrling und Geselle mögen so gut wie möglich gearbeitet haben, stets seien Risse und Unebenheiten zwischen Bausteinen, also im übertragenen Sinne auch den Mitgliedern, zu finden, und müssten mit der Kelle ausgeglichen werden.[495]

Die kleine Pyramide am Boden neben dem Mops ist womöglich als Anspielung auf den Ursprung des Freimaurertums zu deuten, der unter anderem in den ägyptischen Mysterienkulten vermutet wird.[496] Der am Boden liegende Mops scheint eine Persiflage zu sein. Der sogenannte Mopsorden wurde gegründet, um sich einerseits

491 Vgl.: Ebd., S. 328.

492 Der Zirkel ist das Symbol der allumfassenden Menschenliebe. Er ordnet das Gefühlsleben und richtet die seelische Einstellung zur Bruderschaft und zur Menschheit aus, außerdem symbolisiert er den Geist. Vgl.: Wittmann 2008, S. 215.

493 Vgl.: Virginia Aksan: War and peace, in: Suraiya N. Faroqhi (Hrsg.): The Cambridge History of Turkey, Bd. 3: The Later Ottoman Empire, 1603–1839, Cambridge 2006, S. 81–117, hier S. 85–97.

494 Vgl.: Wittmann 2008, S. 503.

495 Vgl.: Ebd., S. 536.

496 Vgl.: Helmut Reinalter: Freimaurerei, in: Reinalter 2005 a, S. 236–238, hier S. 238; und vgl.: Wittmann 2008, S. 33.

über die Freimaurerorden und andere Geheimgesellschaften lustig zu machen und in gesellschaftlichen Zusammenkünften für unterhaltsamen Spott zu sorgen.[497] Andererseits stellte dieser eine Reaktion auf den Bann von Clemens XIII. im Jahr 1738 auf die Freimaurerei dar. Die päpstliche Bulle hatte viele Katholiken erschreckt und hielt sie davon ab, in einen Freimaurerorden zu treten. Die Annehmlichkeiten einer solchen Gesellschaft sollten aber fortgeführt werden und so wurde der Mopsorden mit vielen ähnlichen Ritualen gegründet. Bedingt durch einige eher als lächerlich wahrgenommene Inhalte berührte der Orden allerdings nicht den Bannkreis des päpstlichen Verbotes und konnte in einer Gemeinschaft, die nun auch Frauen zuließ, zelebriert werden.[498]

Ein Vergleichsobjekt bietet eine Porzellan-Tabatiere aus der Meißener Manufaktur, die um den Zeitraum 1740–1745 hergestellt wurde. Die runde Dose mit flach gewölbtem Deckel zeigt auf der Außenseite in Purpurcamaieu gemalte Holzschnittblumenmuster. Auf der Deckelinnenseite allerdings sind zwei Freimaurer, ebenfalls in Purpurcamaieu gemalt. Sie sind in den gleichen Posen wie die Freimaurergruppe von 1744 dargestellt.[499] Zwei Freimaurer wenden sich einem Globus zu, der auf einem säulenartigen Podest steht. Der linksstehende Mann vermisst mit einem Zirkel Abschnitte auf dem Globus, seine rechte Hand legt den Zeigefinger an den Mund. Der auf der rechten Seite stehende Mann scheint, an eine Säule gelehnt, zu sitzen. Er spreizt zwei Finger seiner rechten Hand vor dem Gesicht und stützt die linke Hand in die Hüfte. Beide Männer tragen einen Schurz um die Hüften. Im Hintergrund ist ein Gebäude abgebildet, welches vielleicht das Logenhaus darstellt. Die Szene in dem Dosendeckel und die Freimaurergruppe (Abb. 36) zeigen ein so deutlich übereinstimmendes Motiv, dass die Vermutung naheliegt, dass beide nach derselben Stichvorlage in der Meißener Manufaktur gestaltet wurden. Diese Deckeldosen oder Tabatieren konnten durch ihre Motive auf der Innenseite zu einem Gespräch anregen. Beispielsweise könnte einer Person Tabak angeboten worden sein; beim Öffnen der Dose kam das Freimaurerpaar zum Vorschein. Dieses Motiv gab eventuell auf dezente Weise den Besitzer als Mitglied eines Freimaurerordens zu erkennen und der Betrachter wurde eingeladen, sich ebenfalls zu erkennen zu geben, wenn dieses nicht

497 Vgl.: Pietsch/Loesch/Ströber 2006, S. 125.

498 Vgl.: Gabriel Louis Calabre Pérau: Der verrathene Orden der Freymäurer, Und das offenbarte Geheimniß der Mopsgesellschaft, Leipzig 1745, S. 121.

499 Vgl.: Kat. Ausst. München 1966 S. 159 und S. 191; und: Pauls – Eisenbeiss 1972, Bd. 1, S. 170.

schon durch eine Handgestik geschehen war, oder sich zumindest in ein Gespräch darüber verwickeln zu lassen. Vielleicht war diese Dose aber auch als ein Geschenk an ein neu aufgenommenes Mitglied gedacht.

Eine weitere Freimaurerfigur stammt ebenfalls aus Meißen und wurde um das Jahr 1743 entworfen (Abb. 37). Eventuell ist sie in ihrer Ausführung eine kleine Abwandlung der von Kaendler im September 1743 beschriebenen Figur: „9. An einem Frey Maurer poußiret Welcher einen Mopß hund Neben sich stehen hat, Nebst Schurz fell und gewöhnlichen Instrumenten.“[500] Die Figur ist mit Schmelzfarben und Gold bemalt. Ein Mann steht auf einem hohen Sockel. Neben ihm steht ein kleiner Marmortisch, auf dem Werkzeuge wie der Zirkel und das Winkelmaß liegen. In seiner rechten Hand hält er eine Schriftrolle. Auch diese Figur deutet eine auffällige Schrittstellung an. Seine rechte Fußspitze ragt sogar über den Sockelrand hinaus, was die Frage aufwirft, ob dieser offenbar zu kleine Sockel wirklich für die Figur gedacht war. Hinweise darauf, dass der auffallend hohe Sockel beabsichtigt ist, zeigt eine Vergleichsfigur aus der Sammlung Pauls-Eisenbeiss.[501] Die Freimaurerfigur dort ist sehr ähnlich staffiert, nur leichte Abwandlungen in der Sockelbemalung sind auffällig. Die Höhe ist identisch und erinnert an den Sockel eines Denkmals. Damit könnte ein dezenter Hinweis oder Verweis auf die bildhauerischen Fähigkeiten des Modelleurs formuliert sein, der Denkmäler für den öffentlichen Raum schafft. Diese Figur stand in einem privaten Umfeld, das Motiv des Freimaurers wäre niemals in der Öffentlichkeit zur Aufstellung gekommen. In dieser Figur werden also die Sphären von privatem und öffentlichem Raum vermischt, die Grenzen werden aufgelöst. In der Öffentlichkeit, bzw. offiziell waren seit 1738 die freimaurerischen Tätigkeiten verboten, im privaten Rahmen jedoch lebte diese Gemeinschaft weiter, und in Gestalt der Figuren wurden an kleine Denkmäler erinnernde Porzellanskulpturen geschaffen und aufgestellt.

Die Kleidung des Mannes auf dem hohen Sockel ist sehr detailliert verziert, sein Mantel ist schlicht weiß mit goldenen Aufschlägen und Blumenmustern. Im gleichen Muster ist seine Weste verziert, die goldenen Knöpfe und Ränder seines Mantels bilden einen edlen Kontrast zum weißen Porzellan. Das Porzellan, auch „weißes Gold“ genannt, wird hier mit seinen Vorzügen des edlen Materials gekonnt in Szene gesetzt.

---

500 Kaendler 2002, S. 99. Eintrag September 1743, Bl- 230 b, r bis 230 c, r. Ein Pendant zu dem Freimaurer ist eine Dame vom Mopsorden (siehe Kölner Kunstgewerbemuseum E 2848/Ov.29) oder Menzhausen 1993, S. 115.

501 Vgl.: Menzhausen 1993, S. 113.

Abb.: 37 Johann Joachim Kaendler, Porzellanmanufaktur Meißen: Freimaurerfigur, um 1743, Porzellan polychrom bemalt, H: 30,5 cm, B: 15,5 cm, Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv.-Nr.: PE 180 © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Foto: Jürgen Karpinski.

Der Mann trägt einen Schurz mit blauem Rand, dessen Klappe mit einer deutlich breiten, blauen Einfassung betont wird. Die Klappe weist zudem noch zwei parallel liegende helle Stellen auf, die auf zwei Rosettenstickereien hindeuten könnten. Damit wäre ein Hinweis auf den Gesellengrad des Freimaurers gegeben.[502] In dem Schurzbund steckt bei genauer Betrachtung der Griff eines Werkzeugs, vermutlich eine Kelle. Die Schriftrolle in der rechten Hand kann ein Hinweis auf die schriftlich zu beantwortenden Fragen innerhalb des Aufnahmeverfahrens zum Meistergrad sein.[503] Eine andere Deutung zur Schriftrolle wird von Heim geäußert, die sich auf ein unvollendetes Manuskript des Großmeisters Bernhard Beyer von 1966 bezieht. Hier wird ein zusammengerollter Bauplan als Sinnbild des Meistergrades genannt,

502 Im Gesellengrad wird die Klappe durch eine blaue Einfassung betont, und das Dreieck der Klappe hebt sich deutlich vom Viereck des Schurzes ab, womit angedeutet wird, dass das Geistige beginnt, das Materielle zu überwinden. Werden zwei Rosetten auf den Schurz genäht, so können sie eine gerade Linie, den Maßstab, andeuten, den der Bruder Geselle im Lehrlingsgrade überschreiten konnte. Vgl.: Wittmann 2008, S. 68 und S. 159.

503 Vgl.: Ebd., S. 357.

die Zuordnung zu einer Gesellendarstellung ist eventuell auf eine Unachtsamkeit des Modelleurs oder Bossierers zurückzuführen.[504]

Bei genauer Betrachtung ergeben sich vielschichtige Deutungsmöglichkeiten einer Freimaurerfigur in Porzellan: Der bewusste Verzicht großflächiger Bemalung betont das reine weiße Material Porzellan und sein ähnliches Erscheinungsbild wie Marmor. Zu dieser Assoziation führt auch die Staffierung des Sockels und des kleinen Tischchens, die verschiedene Marmorarten andeuten soll. Somit könnte ein Verweis auf verschiedene Erd- und Gesteinssorten, wie sie zur Porzellanherstellung gebraucht werden, formuliert sein. Vielleicht deutet Kaendler hier geschickt die Parallelen zwischen einer Gesellschaft an, die mit selektiven Aufnahmeritualen arbeitet, um den Kreis derjenigen zu beschränken, die um die Geheimnisse dieser Gesellschaft wissen, und dem Wissen um die Herstellung eines so kostbaren Materials wie des Porzellans: In beiden Fällen bedarf es des Wissens um das Arcanum und eine Einweisung in dieses.

Eine sehr ähnliche Freimaurerfigur ist aus der Berliner Porzellanmanufaktur erhalten. Sie wurde von dem Bildhauer Samuel Gottlieb Poll (gest. 1774) um 1771 entworfen, der sich mit ihr um eine Anstellung in der KPM bewarb.[505] Die Figur ist unstaffiert und steht in gleicher Schrittstellung wie die Meißener Figur mit einem deutlich vorgestellten linken Bein. Diese Haltung entspräche Bernhard Beyer zufolge einer rituellen Schrittstellung, die ein Mitglied nach Aufforderung des Meisters einzunehmen habe: Der Lehrling nimmt entsprechend seiner Unvollkommenheit demnach eine offene Schrittstellung an, anstatt die Füße dem Ritual nach parallel zu stellen, wie ein Meister dieses täte.[506]

Eine weitere Gruppe mit Freimaurermotivik ist aus der Meißener Manufaktur bekannt.[507] Eine Frau sitzt an einem Tisch, vor ihr liegt Nähzeug in Form von Schere, blauem Garn, Nadeldose und Stopfkolben ausgebreitet, und auf einem kleinen Kissen vor ihr liegt ein Stück Stoff. Der Mann neben ihr beugt sich zu ihr vor, beide scheinen

504 Vgl.: Heim 2016, S. 374.

505 Vgl.: Ebd., S. 373.

506 Heim bezieht sich auf ein unvollendetes Dokument von Bernhard Beyer 1966, vgl.: Heim 2016, S. 374.

507 Freimaurerpaar, Entwurf von Johann Joachim Kaendler um 1745, Kunstgewerbe Museum Berlin Inventarnummer HF 225., Rückert zitiert aus der Taxa Kaendlers 1740–1748: „Frey Maurer Grupgen, da eine Dame an einem Tische, darauff ein Neh-Küßen befindl. Sizet und ein Schurz Fell einfaßt, neben der Dame sizt ein Mopß Hund, ein Frey Maurer aber findet sich zu ihr und will sie Küßen, 18 Thlr.“ Vgl.: Kat. Ausst. München 1966, S. 169.

sich in die Augen zu blicken. Die Dame trägt ein raumgreifendes Kleid mit Reifrock, der ihr kaum Platz zum Sitzen und Arbeiten zu gewähren scheint. Ein Häubchen, Ohrringe und ein Schönheitspflästerchen am Kinn sowie ein reich verziertes Kleid zeigen die Dame als wohlhabend und modebewusst. Der Mann neben ihr trägt einen weißen Gehrock, schwarze Hosen und mit goldenen Schnallen verzierte schwarze Schuhe. Seinen Dreispitz trägt er unter den Arm geklemmt, auf dem Kopf sitzt eine graue Perücke mit großer schwarzer Haarschleife. Sein Schrittgestus geht deutlich in Richtung der Dame, seine Geste zum Mund deutet einen Handkuss an, kann aber im Kontext des Freimaurerbezugs auch als eine Geste der Verschwiegenheit gedeutet werden. Auffällig ist der breite blaue Rand des Tuches, das die Dame bearbeitet. Es scheint der Schurz des Mannes zu sein, der sich auf eine Versammlung seines Bundes vorbereitet. Eventuell hat er sogar eine Graderhöhung erfahren und die Dame näht nun die verdienten Rosetten des Gesellengrades darauf.

Eine Vergleichsgruppe stellt ein Meißener Freimaurerpaar aus dem Jahr 1744 dar (Abb. 38).[508] Hier sitzen ein Herr und eine Dame an einem kleinen Kaffeetisch. Der Mann ist durch seinen Schurz mit blauem Rand als Freimaurer gekennzeichnet. Er trägt die Kleidung eines Kavaliers und hat seinen linken Arm um eine Dame gelegt, aus deren Hand er heiße Schokolade in einem Becher kostet. Die Dame zu seiner linken trägt einen prächtigen, mit Blumen staffierten Rock und ein um die Schultern gelegtes Cape. Sie lehnt sich zu dem Mann hin und reicht ihm aus ihrem Becher das Getränk, mit ihrer linken Hand hat sie gerade erst die Schokoladenkanne abgestellt. Auf dem Schoß der Dame sitzt ein Mops. Dieser kennzeichnet sie als Mitglied des Mopsordens, zu dem auch Damen zugelassen waren. Der Mops sitzt so auffällig positioniert, dass er die Frage aufwirft, ob er nicht nur als beliebtes Haustier jener Zeit dienen soll, oder ob hier nicht der Verweis auf den Mopsorden als karikierende Vereinigung der Freimaurer gemeint ist. Durch die bereits erwähnten Rituale, die eher dem unterhaltsamen Zeitvertreib, als ernst gemeinten, konspirativen Zusammenkünften dienten, wird die Intention des Paares verschleiert. Ob der Mann wirklich einem zur Zeit der Ausformung der Porzellangruppe verbotenen Kreis angehörte,

508 Vermutlich handelt es sich um die Gruppe, die mit einem Eintrag von Kaendler im Mai 1744 erwähnt wird: „7. Ein Neues Frey Maurer Croppgen [Grüppchen] zerschnitten und solches gehöriger Maßen zum abformen gegeben.“ Kaendler 2002, S. 103, Bl. 226 r und v. Im November 1744 wird eine weitere Gruppe erwähnt, Bl. 428 r – 429 r: „5. Ein Neues Frey Maurer Croppgen zerschnitten nach erforderlichen umständen, Damit solches auch aufs baldigste in Porcelläin zu fertigen hat können exequiret Werden.“ Vgl.: Kaendler 2002, S. 105.

Abb.: 38 Johann Joachim Kaendler, Porzellanmanufaktur Meißen: Ein Freimaurerpaar, Schokolade trinkend, 1744, Porzellan polychrom bemalt, H: 14 cm, Metropolitan Museum, New York City, Inv.-Nr.: 1982.60.326. Foto: CC0 1.0 Universell (CC0 1.0) Public Domain Dedication, (https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de): © The Jack and Belle Linsky Collection, 1982, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207203, <11.2.2024>.

wird nun mit dem unschuldig dreinschauenden Schoßhund verunklart. Wenn man bedenkt, dass diese Gruppe modelliert wurde, als das päpstliche Verbot der Freimaurerei seit sechs Jahren bestand, könnte diese Gruppe somit auch als Darstellung eines friedlichen Miteinanders beider Geheimgesellschaften und auch beider Geschlechter gesehen werden.

Ein weiterer Aspekt der moralisierenden und satirischen Darstellung gesellschaftlicher Schwächen ist das Aufzeigen der Spielsucht und des damit einhergehenden Wechsels von Gewinn und Verlust, Triumph und Schande. Im Folgenden sollen nun zwei unterschiedliche Szenen des Spielens näher untersucht werden. Das erste Beispiel veranschaulicht die Folgen der kurzsichtigen Entscheidung zu einem Liebesabenteuer. Im zweiten Beispiel wird durch die Darstellung zweier bekannter Sagenfiguren bei einem Schachspiel auf subtile Art an das Verantwortungsgefühl und die Vorbildfunktion der herrschenden Gesellschaftsschicht appelliert.

4.6 Das Spiel. Mittel der Lockerung strenger Konventionen oder eine moralische Ermahnung?

Der Modelleur Kaendler (Abb. 39) trug im Oktober 1742 einen Vermerk in sein Arbeitsbuch ein, in dem er eine Porzellangruppe mit mehreren Personen beschrieb:

> „Ein sehr mühsames Croppgen Von 6. Füguren zerschnitten und solches Modell zum abformen befördert. Es Wird dadurch Vorgestellet 2. Mannes und eine Weibes Person in der Charte Spielend, Wohl angekleidet; Darzu findet sich annoch eine Weibes Person mit einem Windel Kinde, Welche zu gleich einen Advocaten bey sich hat, und bringet der an Spiel Tisch sitzenden Mannes Person ein Kind.“[509]

Diese Gruppe stellt eine Szene mit insgesamt fünf Erwachsenen und einem Baby dar, von denen drei an einem dreiseitigen Spieltisch, genannt *Lombertisch*, sitzen. Sie werden von zwei weiteren Personen beim Spiel unterbrochen. Die junge Frau trägt in ihren Armen ein Neugeborenes, das sie dem völlig überrumpelten Herrn am Spieltisch als das Resultat einer Liebelei präsentiert. Wie Kaendler schon in seinem Arbeitsbericht erläuterte, hat die Frau den Herren an ihrer Seite als ihren Anwalt mitgebracht. Die Porzellangruppe ist deutlich auf eine Schauseite hin gestaltet, trotzdem muss der Betrachter die Gruppe von allen Seiten anschauen, um alle Gesichtsausdrücke erkennen zu können.

Die Dame links am Tisch sitzend lehnt sich erschrocken auf ihrem Stuhl zurück, sie hat ihre rechte Hand abwehrend in Richtung des Kavaliers erhoben. In ihrem lachenden Gesicht trägt sie ein Schönheitspflästerchen, eine *mouche*. Sie trägt dieses deutlich hervorstechende Zeichen an einer Position, die sowohl als am Rand der Augen, als auch in der Mitte der Wange platziert bezeichnet werden kann. Träger dieser Pflästerchen konnten durch die starke Kontrastierung der schwarzen Pflaster mit der weißen Haut ihre, dem Schönheitsideal entsprechende, Hellhäutigkeit betonen. Allerdings wurde den Trägern auch das Verdecken von durch Geschlechtskrankheiten verbreiteten Hautflecken und Malen nachgesagt.[510] Die Positionen dieser *mouches* wurden zur dezenten Kommunikation der Absichten der Trägerin verwendet. Es gab neun Arten der Platzierung und jede Position sollte etwas über den Charakter der

509 Kaendler 2002, Eintrag von Oktober 1742, Bl. 299 r – 300 r, S. 93.
510 Unbekannt: Mouschen, Mouche, in: Zedler 1731–1754, Bd. 21 (Mi-Mt), Spalte 1997–1998, S. 1026.

Abb.: 39 Johann Joachim Kaendler, Porzellanmanufaktur Meißen: Satirische Gruppe, 1742, Porzellan polychrom bemalt, H: 23,5 cm, Metropolitan Museum, New York City, Inv.-Nr.: 1982.60.317. Foto: CC0 1.0 Universell (CC0 1.0) Public Domain Dedication, (https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de): © The Jack and Belle Linsky Collection, 1982, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207196 <11.2.2024>.

Abb.: 40 Johann Joachim Kaendler, Porzellanmanufaktur Meißen: Die Überraschung, um 1745, Porzellan polychrom bemalt, H: 20,6 cm, Ort unbekannt, Kat. Aukt. Berlin 1925, S. 27, Kat. Nr. 84.

Frau vermitteln.[511] Die Position am Rand der Augen über dem Mund kennzeichnete die Trägerin als *la passionnée*, eine leidenschaftliche Dame. Auf der Mitte der Wange platziert präsentierte man sich in Gesellschaft anderer Gäste als *la galante*, einer Dame, die amouröse Absichten hegte.[512] Somit würde die Dame am Spieltisch beiden Charakterisierungen einer solchen Trägerin entsprechen: Sowohl leidenschaftlich und ein wenig risikobereit als auch einem Liebesabenteuer nicht abgeneigt. Die Kleidung der Spielerin entspricht der einer Dame von höherem Stand.

Der Kavalier ihr gegenüber scheint fast vom Stuhl zu fallen, so stark muss er lachen beim Anblick seines erstaunten Spielpartners. Sein Mund ist dabei deutlich aufgerissen und mit einer Hand hält er seinen Bauch fest. Sowohl die Dame als auch der Kavalier im gelben Mantel schaffen es aber noch ihre Spielkarten zu verdecken, damit niemand sehen kann, welches Blatt ihnen beschert wurde. Nur bei dem überraschten Kavalier erkennt man die Karten. Er ist so erschrocken von dem plötzlichen Erscheinen der Frau mit dem Kind und ihrem Anwalt, dass er mit hoch erhobenen Händen fast vom Stuhl kippt. Die Frau ist ihrer schlichteren Kleidung nach zu urteilen vermutlich eine Hausangestellte, die von ihrem Dienstherrn oder einem Freund des Hauses zu einem Liebesabenteuer überredet wurde. Das blieb nicht ohne Folgen, denn das Baby wird nun seinem Vater präsentiert. Die Dame hat sich auch einen Anwalt zu Hilfe geholt, der gestenreich und mit erhobener rechter Hand seinen Tatendrang demonstriert. Ein vorbereitetes Schriftstück lugt aus seiner Westentasche hervor, womit er den Vater wohl zur Anerkennung seines Nachwuchses verpflichten möchte.

In mehrfacher Weise warnt diese Szene vor dem lasterhaften Verhalten und seinen Folgen. Die am Spieltisch sitzende Dame weist durch ihr Schönheitspflästerchen darauf hin, dass auch sie einem Abenteuer zusagen würde und so ihr Schicksal, außer nur am Spieltisch, noch in anderen Bereichen etwas weiter auf die Probe stellen würde. Der

---

511 Der Lexikoneintrag aus dem Jahr 1874 stellt die Trägerin einer mouches rückblickend in einem sehr negativen Licht dar. Er äußert starke Kritik an Madame de Pompadour, die als begeisterte Trägerin dieser Zeichen galt und die Verbreitung stark gefördert habe. Es gäbe verschiedene Formen (langgestreckt, viereckig, rautenförmig, herzförmig und sternförmig), die alle so lächerlich seien wie Madame de Pompadour selbst, und sie habe besonders die sternförmigen mouches geliebt. Sie habe diese Zeichen sogar auf einen Lageplan im Krieg gegen den Preußenkönig geklebt, um empfohlene Angriffspunkte zu markieren. Vgl.: Unbekannt: La mouche, in: Pierre Larousse (Hrsg.): Grand dictionnaire universel du XIXe siècle français, historique géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc; Bd. 11, (Mém – Ozza), Paris 1874, Spalte 3, S. 622.

512 Unbekannt 1874, Spalte 3, S. 622.

lachende Mitspieler hatte offenbar Glück, dass nicht er eines solchen Fehltritts überführt wurde. Die frisch gebackene Mutter weiß sich in ihrer Situation zu helfen und kommt mit einem Anwalt; sie verlässt sich nicht mehr nur auf schmeichelnde Worte und das Glücksspiel einer Liebesnacht. Der überraschte Vater kann nichts mehr verheimlichen, sein Fehlverhalten wird offensichtlich und so kann er auch seine Karten auf der Hand nicht mehr verbergen und offenbart deutlich sein Schicksal.

Der überraschte Kavalier und die junge Mutter sind auch zusammen als Einzelgruppe modelliert worden (Abb. 40).[513] In einer Ausformung von ca. 1745 sind die Kleider der Figuren ebenso prachtvoll staffiert, wie in der großen Gruppe, nur die Perücke des Kavaliers ist nicht ganz so detailliert gestaltet. Die moralische Ermahnung gegen ein Liebesabenteuer wird durch das präsentierte Kleinkind zwar deutlich, aber in der großen Gruppe wird durch die Verbindung zum Spiel die moralische Dimension der Szene noch stärker hervorgehoben.

In der *Taxa derer vom H. Modell-Meister Kaendlern, zur Königl. Porcelaine-Manufactur in Meiszen seit AO 1740. gefertigten und gelieferten neuen Modelle* wird die Spielerrunde auch in zwei Einzelgruppen aufgeteilt beschrieben. Dort steht:

> „1. Groupgen aus 3. Figuren bestehend, da nehml. 1. junge Mannes Person auff einem Rasen sizet, zu welcher sich ein Frauenzimmer findet, so ihm ein Kind bringet, so in ein Bettgen einesteckt ist, welche einen Advocaten bey sich hat, mit Acten und Briefschafften …16. Thlr.“[514]

Direkt dahinter wird die Ausformung der Gruppe der beiden Personen am Spieltisch beschrieben:

> „1. Grouppgen, bestehend aus einem Frauenzimer, nebst einer Manns-Person in einem Schlaaff-Rock, welche an einem à L´ombre-Tische sizen und spielen, beyde sind lachend vorgestellet, und können zu vorhergehenden Groupgen mit gebrauchet werden, gleichsam als ob sie denjenigen, so das Kind gebracht wird, auslachten…12. Thlr.“[515]

513 Eine Ausformung wurde 1925 aus der Sammlung Darmstaedter versteigert und als Die Überraschung betitelt. Vgl.: Kat. Aukt. Berlin 1925, Katalognummer 84, S. 27. Erwähnt werden die Einzelgruppen, die zusammengestellt werden können, auch von Walcha 1979, S. 116 und S. 446.

514 Menzhausen 1993, Anhang Taxa, S. 201.

515 Ebd., S. 201.

Das Spiel hatte einen wichtigen repräsentativen Stellenwert beim Adel und später auch in bürgerlichen Kreisen.[516] Den Zugang zur adeligen Gesellschaft und vermögenden Kreisen konnten speziell die reisenden Kavaliere auf ihrer Grand Tour durch die Neigung zum Spiel und mit hohen finanziellen Einsätzen erreichen. Wer die Bereitschaft zu sehr hohem finanziellem Risiko hatte, konnte sogar das Fehlen hoher Abstammung und großen Vermögens ausgleichen.[517]

Ein sehr beliebtes Kartenspiel war *L´Hombre*, das von drei Personen an einem speziell dafür gefertigten dreiseitigen Tisch namens *Lombertisch* gespielt wurde. Es galt als relativ anspruchsvoll, und war daher im Gegensatz zum reizvollen, aber auch riskanten Glücksspiel eher in den höheren Gesellschaftskreisen verbreitet. Einige Eltern gaben ihren auf Reisen befindlichen Söhnen den Rat, wenn sie an Gesellschaftsspielen teilnehmen mussten oder wollten, das *L´Hombrespiel* zu wählen, oder das Glücksspiel zugunsten eines Konversationsspieles zu umgehen, um gleichzeitig einen klugen Geist unter Beweis stellen zu können.[518] Das Glücksspiel war besonders während der Karnevalszeit in Venedig populär und das staatlich kontrollierte Casino Ridotto war im 18. Jahrhundert bei jungen Kavalieren während ihres Aufenthalts in Venedig auf ihrer Grand Tour sehr beliebt und berüchtigt.[519]

Die Spielabende dienten allerdings nicht nur ausschließlich dem Zeitvertreib, sondern waren zugleich Ausdrucksmittel höfischer Selbstdarstellung. Dazu gehörte auch die in Gesellschaft anderer und so vor Zeugen gemachte Spielschuld im Falle des Verlierens einer Partie. Dieses Rückzahlen von Schulden erfolgte meist sehr pünktlich innerhalb eines festgesetzten zeitlichen Rahmens, konnte zur Forderung einer Revanche führen und garantierte somit zugleich eine baldige Wiederzusammenkunft der Gesellschaft. Ein weiterer Aspekt wurde aber auch offenbart: Spielschulden waren neben finanziellen Schulden auch Ehrenschulden. Somit wurde die Kredit-

516 Siehe zum Stellenwert des Spiels in der Gesellschaft des Rokoko und Barock u. a.: Sladek 2007, S. 162, und: Krutisch 2015, S. 237 f; und: Manfred Zollinger: Geschichte des Glücksspiels. Vom 17. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg, Wien 1997.

517 Vgl.: Zollinger 1997, S. 78.

518 Vgl.: Leibetseder 2004, S. 78 f.

519 Vgl.: Chilton 2001, S. 206. Diese Einrichtung wurde jedoch zeitweilig 1774 geschlossen, da zu viele Spieler dort ihr Vermögen zugunsten der Regierenden verloren, die oft hohe Spieleinsätze als Gewinne einzogen und unter aufgeklärten Herrschern wie Joseph II. die Meinung vertreten wurde, dass die moralischen Schäden der Duldung des Glücksspiels gegenüber den finanziellen Vorteilen überwogen. So verlagerten sich die Glücksspielabende häufig in den privaten Rahmen der Adelshäuser. Vgl.: Zollinger 1997, S. 76.

würdigkeit eines Kavaliers, sowohl hinsichtlich seiner Verlässlichkeit und Integrität als ehrenwerter Mann, als auch seiner sozialen Stellung und seiner finanziellen Situation festgestellt. Ein Teilnehmer am Spieltisch präsentierte auf diese Weise also auch auf subtile Art seine soziale Stellung, und verteidigte und legitimierte diese stets aufs Neue.[520] Dass diese Stellung sehr fragil war und stark von den finanziellen Mitteln abhing, manchen gar in den Ruin treiben konnte, wurde von Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts wie Richter speziell für die geltungssüchtige Wiener Gesellschaft satirisch beschrieben.[521] Er schilderte in einem Abschnitt seiner Schrift *Wienerische Musterkarte* ein Paar, das von Spielsucht ruiniert wurde und sich kein Geld mehr zu beschaffen weiß, jedoch lieber seine Kleidung verpfändet, als auf die Teilnahme eines Spielabends zu verzichten.[522] Aber auch ein bankrotter adeliger Kavalier, der sich aufgrund seines Standestitels in sicherer Position wähnt und sich von einem Bürger mit deutlich stärkerem Budget Geld leihen muss, wird von Richter als Symbol der lasterhaften Triebe des hohen Standes skizziert.[523]

Auffällig ist, dass während dieser Spielabende, die oft als fester Programmpunkt der höfischen Abendplanung galten, die formellen Regeln gelockert wurden und man mit jedem, unabhängig von der sonst so wichtigen Rangfolge, spielen und reden konnte. Die Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans (1652–1722) wusste zu berichten, dass sogar, wenn ihr Schwager, der König Ludwig XIV. oder die Königin den Raum betraten, keiner von seinem Spiel aufstand.[524] Die Herzogin Elisabeth

520 Vgl.: Ebd., S. 52.
521 Für Wien stellte Mittenzwei fest, dass die reichen Unternehmer einen großbürgerlichen Lebensstil pflegten und sich selbst als Elite verstanden. Wer es sich finanziell leisten konnte, orientierte sich an dem Lebensstil der Wiener Aristokratie und stellte diese manchmal sogar noch in den Schatten. Wer einen solchen luxuriösen Lebenswandel nachahmte, strebte meist auch einen Adelstitel an. Bemerkenswert ist für Wien im 18. Jahrhundert die zunehmende Zahl an Nobilitierungsanträgen. Viele Antragstellende sahen in einer Standeserhebung eine Steigerung ihres Sozialprestiges und argumentierten mit ihren guten Vermögensumständen, die ihnen einen dem Adel standesgemäßen Lebenswandel ermöglichten. Vgl.: Mittenzwei 1998, S. 241; und: Otto Brunner: Neue Wege der Sozialgeschichte, Göttingen 1956, S. 153. Für die Habsburger gehörten Nobilitierungen zum bevorzugten Verfahren, um die Beziehungen zwischen reichen Unternehmern und der Staatsmacht zu festigen oder Verdienste um den Staat zu belohnen. Für die Hohenzollern hingegen war diese Praxis selten. Zwischen Geburtsadel und den neu Nobilitierten in Wien blieben jedoch unsichtbare Schranken bestehen. Auch wenn diese standesgemäß lebten, konnten die gesellschaftlichen Barrieren nicht übersehen werden. Vgl.: Mittenzwei 1998, S. 246.
522 Vgl.: Richter 1799 S. 8–11.
523 Vgl.: Ebd., S. 98–106.
524 Vgl.: Krutisch 2015, S. 238.

Charlotte beschrieb auch die Vergnügungen der Maskenparaden, der sogenannten *masques*, während der nur einige Teilnehmer verkleidet und maskiert auftraten und von unmaskierten Zuschauern bestaunt wurden. Sie sorgten für Unterhaltung der geladenen Gäste, speziell wenn der König selbst und hoch stehende Hofangehörige als Figuren der italienischen Komödie verkleidet auftraten.[525] Diesem Event ähnlich, aber doch nicht damit zu verwechseln, waren die sogenannten Maskeraden oder Maskenbälle, die speziell am Anfang des 18. Jahrhunderts populär wurden, und an denen jeder Teilnehmer sich verkleiden und maskieren konnte. Diese Freiheiten waren sehr reizvoll, da jeder Teilnehmer sich beim Tanzen und anderen Interaktionen nicht ganz sicher sein konnte, mit welcher Person und welcher Standeszugehörigkeit man gerade verkehrte. Das führte zu teilweise auch angeprangerter, gelockerter Moral und dem Außerachtlassen des ansonsten strengen Protokolls.[526]

Ein weiterer Aspekt des Spieles ist die Möglichkeit, die eigenen Fähigkeiten eines klugen Strategen zu demonstrieren. Es erforderte Taktik, um lange im Spiel zu bleiben und andere ausscheiden zu lassen. Am Spieltisch war darüber hinaus auch die größtmögliche Nähe zum Herrscher garantiert. So konnte man sich dem Herrscher gegenüber hervortun und im Wettstreit mit anderen die eigenen Vorzüge präsentieren.[527]

In diesem Kontext des gesellschaftlichen Zusammentreffens und Spielens wäre auch ein gemeinsames Betrachten der Porzellanfiguren denkbar, die mit ihren Motiven zum freien Gedankenaustausch anregten, oder das Geschehen im Raum auf heitere Art spiegelten und eine dezente Warnung formulierten. Einem Teil des Adels wurde vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kritik an maßloser Lebensführung vorgeworfen, dass ihre Ressourcen nicht aus produktiver Arbeit stammen würden. Damit war eine Kritik formuliert, die typisch für das Spannungsfeld zwischen traditionellen Herrschafts- und modernen, und damit merkantilen Marktmechanismen war. Vertreter neuer ökonomischer Leitbilder äußerten ihre Kritik zunehmend lauter. So änderte sich spätestens seit dem Ende des öffentlichen Glücksspiels im Wiener Theater 1765, bedingt durch den Tod des Kaisers Franz I., und der von Joseph II. verkündeten neuen Devise, dass es durchaus mit Aristokratie vereinbar sei, Geschäfte zu machen, die Sicht auf das Prestigehafte des Glücksspiels.[528]

525 Vgl.: Chilton 2001, S. 207.
526 Vgl.: Chilton 2001, S. 207–209.
527 Vgl.: Zollinger 1997, S. 58–60; und S. 62.
528 Vgl.: Ebd., S. 53 und S. 75.

Es lässt sich also für die Mitte und zum Ende des 18. Jahrhunderts ein Spannungsfeld ausmachen, innerhalb dessen verschiedene, teilweise konträr laufende Interessen ausgehandelt wurden, die in diesem Beispiel des Glücksspiels anschaulich werden: Einerseits war die Repräsentation und Verteidigung des sozialen Ranges gegenüber anderen Mitgliedern einer adeligen oder großbürgerlichen Führungsschicht wichtig, und man konnte vermeintlich unendliche finanzielle und zeitliche Ressourcen demonstrieren, die nicht von eigener Erwerbsarbeit abhingen. Andererseits musste den aufklärerischen Strömungen Rechnung getragen werden, die immer stärker nach der Legitimation dieser Lebensweise fragten, und auch Handel und Geldverdienen für die Aristokratie als zeitgemäß betrachteten. Gleichzeitig waren sich viele Mitglieder der Hofgesellschaften ihrer Vorbildwirkung bewusst und verfolgten einen Lebensstil, der sich an ökonomischer Vernunft orientierte.

Eine andere Spielart wurde in einer Porzellangruppe aus der Fürstenberger Porzellanmanufaktur dargestellt. Sie ist in ihrer Motivvorlage deutlich in einen zeitgenössischen Kontext zu verorten, aber mit einem ebenfalls satirisch und moralisch-ermahnenden Motiv.

Für die Inspirationsquellen der Fürstenberger Manufaktur ist der Einfluss der Kunstkritik Lessings auszumachen, der teilweise in der englischen Dichtung den geistigen Hintergrund zu seinen Werken sah.[529] Lessing trug unter anderem in seinen dramaturgischen Schriften wesentlich dazu bei, dass Shakespeares Werke in die deutsche Literaturszene Einzug hielten und in Deutschland verbreitet wurden. Der Braunschweiger Gelehrte Johann Joachim Eschenburg (1743–1820), Professor am Collegium Carolinum, zählte zu den engsten Freunden Lessings.[530] Er schrieb über das Leben Shakespeares und übersetzte viele seiner Werke ins Deutsche.[531] Das Collegium Carolinum in Braunschweig wurde 1745 von Abt Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem (1709–1789) mit der Erlaubnis des Herzogs Carl von Braunschweig-Lüneburg gegründet.[532] Hier trafen viele Gelehrte aus dem Braunschweiger

529 In John Miltons (1608–1674) Werk The Paradise Lost, das 1760 von dem Collegium-Carolinum-Mitglied Just Friedrich Zachariae übersetzt wurde, fand Lessing wichtige Beispiele für seine Kunstkritik. Vgl.: Wolff-Metternich 1981, S. 60.

530 Vgl.: Ebd., S. 60.

531 Vgl.: Johann Joachim Eschenburg: Ueber W. Shakspeare. Mit Shakspears Bildniß, Zürich 1787.

532 Zur Gründungsgeschichte und über Abt Jerusalem siehe Johann Joachim Eschenburg: Entwurf einer Geschichte des Collegii Carolini in Braunschweig, Berlin 1812, S. 14–16. Sein Sohn Karl Wilhelm Jerusalem (1747–1772) war mit Lessing aus Studienzeiten befreundet, sein Selbstmord wird als die Vorlage für Goethes Wertherfigur vermutet. Vgl.: Wolff-Metternich 1981, S. 43.

Kreis um Lessing zusammen. Diese Institution war für die Literaturszene und Wissensverbreitung in Deutschland prägend. Die Werke der dort zusammentreffenden Gelehrten kreierten durch die Diskussionen über sie und ihre Illustrationen und Theatervorführungen auch Vorlagen und Motive für die Porzellanproduktion in ganz Deutschland.[533] In diesem Kontext soll nun eine Porzellangruppe vorgestellt werden, die über ihre Motivvorlage und die dargestellte Szene deutlich in den Themenkreis um die Braunschweiger Gelehrten und die dort behandelten Themen einzuordnen ist.

Der Modelleur Luplau fertigte zwischen 1772 und 1773 fünf Figurengruppen mit dem Thema altdeutscher Krieger an.[534] Im Folgenden soll speziell an einer von ihnen dargestellt werden, wie diese Figuren einerseits in den Zusammenhang der kritischen und satirischen Darstellung des Spielens passen. Andererseits machen sie die literarischen Interessen und Diskussionen in Braunschweig anschaulich, beispielsweise um Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) und seiner Herrmann-Trilogie, die im Kontext der Antikenbegeisterung jener Zeit auch ein Interesse an der Geschichte der Deutschen belegt. Diese Gruppen zeigen die engen Beziehungen zwischen dem Braunschweiger Hof und der Fürstenberger Porzellanmanufaktur und verdeutlichen das Bestreben, in der Porzellanplastik ein Gestaltungsmittel für literarische und wissenschaftliche Ideen zu sehen.[535] An diesen Gruppen können also die damals diskutierten Themen veranschaulicht und in einem gewissen Maße rekonstruiert werden.

Die hier im Fokus stehende Gruppe (Abb. 41) wurde 1772 gefertigt und trägt den Titel *Zwey alte deutsche Soldaten mit einem Schachspiel.*[536] Sie stellt zwei germanische Fürsten an einem Tisch sitzend dar, die in phantasievoll gestalteter Kleidung und Kopfbedeckung konzentriert ein Schachspiel betrachten. Der eine trägt auf dem Kopf einen Widderkopf mit Hörnern und noch gut erkennbarem Gesicht. Das Fell des Tieres fällt über den Rücken des Kriegers bis auf den Hocker herab. Der linke Arm des Mannes ist raumgreifend auf den Tisch gestützt, der Blick fest auf das Spielbrett gerichtet, und mit der rechten Hand platziert er eine Schachfigur. Ihm gegenüber sitzt ein Mann mit einem Helm in der Gestalt eines halben Hühnerkörpers, einem weiten Umhang um die Schultern drapiert, und die rechte Hand nachdenklich an die Lippen gelegt. Er blickt ebenfalls sehr konzentriert auf das Spielbrett und hat die

533 Siehe zu dem Collegium Carolinum in Braunschweig: Eschenburg 1812.
534 Vgl.: Ducret 1965, S. 108 und S. 111.
535 Vgl.: Metternich/Meinz 2004, S. 107.
536 Vgl.: Ducret 1965, Bd. 3, S. 111.

Hand zu einem Zug bereit an einer Spielfigur. Luplau stellte hier die Germanenfürsten Marcomir und Malovend dar. Die Charaktere entstammen dem 1689 posthum erschienenen Roman *Großmüthiger Feldherr Arminius*, in dem Daniel Casper von Lohenstein (1635–1683) die Varusschlacht und die Germanicus-Feldzüge beschreibt und Joachim von Sandrart die Kupferstiche lieferte.[537]

Ein Kupferstich (Abb. 42) zeigt eine deutliche Übereinstimmung zu der Porzellangruppe: Beide Herrscher sitzen an einem runden Tisch, die verteilten Spielfiguren deuten auf einen bereits länger andauernden Spielverlauf hin. Die Gesten und Posen sowie die Kleidung und Kopfbedeckung der beiden Spieler zeigen detaillierte Vorbildschaft für die Porzellanausführung. Die Spieler werden von zahlreichen Personen umgeben und beobachtet. Im Hintergrund zeigt ein Mann auf eine Büste an der Wand, die mit einem deutlich lesbaren Namensschild „Marcomir" keinen Zweifel an der Identität der Dargestellten lässt.[538]

Das Schachspiel wird sehr detailliert dargestellt und ist in diesem Kontext eine Betrachtung wert. Im Roman *Großmüthiger Feldherr Arminius* wird eine Szene beschrieben, in der Marcomir in einer schwermütigen Stimmung den Gefangenen Malovend zu einer Partie Schach einlädt. Weitere Personen treten hinzu und es entwickelt sich ein Gespräch über die Bedeutung, sowie die Laster und Vergnügungen des Spielens allgemein und des Schachspiels im Besonderen. Das Schachspiel als kluges Strategiespiel wird einem Fürsten als angemessen betrachtet:

> „[…] welches zwar nachdencklich und darinnen Fürstlich wäre/daß es keine knechtische Begierde des Gewinns/sondern den einigen Ruhm des Obsiegs zum Zweck […] also in seiner Ernsthafftigkeit nichts weniger als ein Spiel wäre."[539]

Es entsteht eine Diskussion um die Vor- und Nachteile, und Malovend äußert sich lobend über das Schachspiel, da es: „[…] als in einem Sinnbilde alle Herrschens-Künste und die oberste Botmässigkeit der Klugheit enthalten[…]".[540]

537 Vgl.: Wolff Metternich/Meinz 2004, S. 106 f; und: Daniel Casper von Lohenstein: Großmüthiger Feldherr Arminius oder Herrman, Als Ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit, Nebst seiner durchlauchtigen Thußnelda: In einer sinnreichen Staats-, Liebes- und Helden-Geschichte Dem Vaterlande zu Liebe, Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge In Zwey Theilen vorgestellet, Und mit annehmlichen Kupffern gezieret, Leipzig 1689.

538 Vgl.: Lohenstein 1689, erster Theil, S. 80 f.

539 Lohenstein 1689, erster Theil, S. 85.

540 Ebd., S. 85.

Abb.: 41 Anton Carl Luplau, Porzellanmanufaktur Fürstenberg: Zwey alte deutsche Soldaten mit einem Schachspiel, 1772, Porzellan polychrom bemalt, H: 19 cm, B: 18 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr.: Für 3058 © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Foto: Claus Cordes (links).

Abb.: 42 Joachim von Sandrart: Marcomir und Malovend beim Schachspiel, Kupferstich in: Lohenstein, Daniel Caspers von: Großmüthiger Feldherr Arminius oder Herrmann. Bd. 1. Leipzig, 1689, Foto: PDM 1.0 Deed (https://creativecommons.org/publicdomai https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/n/mark/1.0/): © https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:3:1-518815-p0125-8 <11.3.2024> (rechts).

Ein Gegenargument gegen das allgemeine Spielen wird von einem anderen Krieger geäußert; er hält das Spielen als unschicklich für einen Fürsten, da sein Amt und seine Tätigkeiten stets mit wichtigen und gemeinnützigen Dingen geführt werden sollten.[541] Als die Diskussion auf Würfelspiele gelenkt wird, äußert der thrakische Fürst Rhemetalces: „Denn ein Fürst soll niemals spielen/als mit Vorsatz zu verlieren. Mit was aber entschuldigt ihr Deutschen eure Lüsternheit zum Spielen?“[542]

Diese Gruppe wurde von Wolff Metternich untersucht und in den Kontext der literarischen Interessen in Braunschweig, speziell der deutschen historischen Vergangenheit verortet. Den direkten Bezug zum Roman *Großmüthiger Feldherr Arminius* stellte Wolff Metternich nur als Vermutung her, auf die eindeutig nachvollziehbare Motivvorlage mit der Szene der Schachspieler, die große Übereinstimmungen

541 Vgl.: Ebd., S. 86.
542 Ebd., S. 86.

zwischen Kupferstich (Abb. 42) und Porzellangruppe zeigt (Abb. 41), ging sie nicht näher ein.[543] Ebenfalls kurz erwähnt wurde die Gruppe auch von Ducret, der der Gruppe einen „maskeradenhaften Aufputz“ zuschrieb und vermutete, dass sie in der Reihe der altdeutschen Krieger nach Stichen oder Theatervorlagen entworfen worden sei.[544] Den konkreten Kupferstich als Vorlage für die Gruppe scheint Ducret nicht gekannt zu haben.

Durch die große Nähe zwischen der Porzellangruppe und dem Kupferstich ist der Roman von Daniel Casper von Lohenstein als Vorlage sicher zu rekonstruieren. Damit ist zu vermuten, dass der Roman in den Braunschweiger Gelehrtenkreisen im Rahmen der aufklärerischen Diskussionen um die gegenwärtige Gesellschaft diskutiert wurde, und ebendiese Szene des Schachspiels und ihrer zugehörigen Dialoge bekannt war. So ist zu vermuten, dass auch der Inhalt um die Lasterhaftigkeit des Spielens und die Diskussion um die Vorbildfunktion der Herrschenden bekannt war und thematisiert wurde. Somit weist die schachspielende Gruppe *Zwey alte deutsche Soldaten* (Abb. 41) von Luplau einen gewissen exklusiven Charakter auf. Für ihre Deutung ist der Wiedererkennungsmoment der Szene aus Casper von Lohensteins Roman und das Wissen um dessen Wertschätzung innerhalb der aufgeklärten Braunschweiger Gelehrten-Kreise wichtig. Auch in dieser Gruppe werden das lasterhafte Spiel und die gewünschte Vorbildhaftigkeit thematisiert, die Landesherren haben sollten. Es wird zwar ein Spielerpaar dargestellt, aber dieses ist mit einem Spiel beschäftigt, dem kluges, taktisches Denken und Agieren ebenso nachgesagt wird wie das Fehlen eines Geldeinsatzes wie bei anderen Glücksspielen. So wird ein Appell zur moralischen Vorbildfunktion der führenden Elite in der Porzellanplastik ausgedrückt.

In den Gelehrten-Kreisen um Lessing und Eschenburg wurde die Bedeutung der deutschen Sprache für die Identitätsbildung hervorgehoben. Ein in deutscher Sprache und über altdeutsche Sagen und Geschichten verfasster Roman, wie der von Casper von Lohenstein, wird vermutlich so beliebt und bekannt gewesen sein, dass es sich lohnte, eine Porzellangruppe mit einer Szene aus diesem Roman anzufertigen. Der Betrachter dieser Gruppe wird durch die sehr auffällige Kleidung der Figuren schnell den Rückschluss auf die Geschichte und die intendierte Aussage gezogen haben. Ducret nennt für eine Gruppe aus der Serie der altdeutschen Krieger, ein Paar in altdeutscher Tracht in bemalter Fassung, einen Verkaufspreis von 6 Talern und 18 Groschen.[545] So wäre ein ähnlicher Preis auch für diese Gruppe der beiden Schachspieler

543 Vgl.: Wolff-Metternich 2004, S. 107.
544 Vgl.: Ducret 1965, Bd. 3, S. 108.
545 Vgl.: Ducret 1965, Bd. 3, S. 108.

zu vermuten. Sie stellten somit einen anregenden Gesprächsstoff für einen relativ finanzkräftigen und an aufklärerischen Diskursen interessierten Kundenkreis dar.

In den vorangegangenen Abschnitten wurden die modische Ausschweifung und die satirische Darstellung einer Gesellschaft betrachtet, zu deren wichtigstem Kapital die soziale Selbstverortung bzw. Stellung und die Anerkennung derselben zählte. Eine Inszenierung der eigenen Person und der sozialen Position gelang mittels äußerlicher Zeichen wie Kleidung und Luxusartikel, Abzeichen oder einem bestimmten Habitus. Durch prägnante Kleidungsmerkmale konnte eine bestimmte Position innerhalb einer Gesellschaft demonstriert werden, wie zum Beispiel bei den Freimaurern, oder auch den beiden Germanenfürsten, die somit deutlich einer bestimmten Sage zugeordnet werden konnten. Das gesellschaftliche Leben fand, wie in den Frisurengruppen gezeigt wurde, teilweise in einer bühnenähnlichen Inszenierung statt, in der jedem Teilnehmer eine bestimmte Rolle und somit soziale Position zugewiesen wurde.

In der nachfolgenden Fallstudie soll nun die Inszenierung der damaligen Lebenswelt in Porzellanfiguren mit Motivvorlagen aus dem Kontext von Theateraufführungen und Literatur untersucht werden. Dies soll eine weitere Rekonstruktion des Bildungshintergrundes des damaligen Betrachters darstellen und zeigen, wie Porzellanfiguren den politischen und gesellschaftlichen Wandel zum Ende des 18. Jahrhunderts widerspiegeln können.

Wie bereits weiter oben erwähnt, wurden über den Braunschweiger Gelehrtenkreis, die Verbindungen ihrer Mitglieder und das Netzwerk mit anderen bedeutenden Persönlichkeiten und Institutionen die diskutierten Themenschwerpunkte in ganz Deutschland verbreitet. Die Publikationen der Mitglieder, wie wissenschaftliche Schriften, Romane und Theaterstücke wurden illustriert. Diese Stiche wurden verbreitet und waren auch bei den Künstlern der Porzellanmanufakturen bekannt, und so wurden schlussendlich auch Motivvorlagen für Porzellanprodukte kreiert.[546] Speziell die von Eschenburg ins Deutsche übersetzten Werke Shakespeares wurden beliebt und sehr populär.[547] Ein solches Beispiel eines Theaterstückes von Shakespeare, seine Rezeption in Deutschland und letztendlich seine Vorlagenfunktion für eine Porzellanfigur soll im Folgenden näher betrachtet werden.

546 Vgl.: Wolff-Metternich 1981, S. 64.

547 Aus der Fürstenberger Porzellanmanufaktur stammen zahlreiche Porträtbüsten berühmter Personen aus der Literaturszene: Garrick und Milton, Shakespeare und Goethe, Eschenburg und Lessing, Abt Jerusalem und Winckelmann. Vgl.: Wolff-Metternich 1981, S. 43–46.

Inspiration aus der Literatur- und Theaterwelt

Abb.: 43 Unbekannt, KPM Berlin: Der Geist von Hamlets Vater, um 1780, Porzellan polychrom bemalt, H: 9,5 cm, Ort unbekannt, vgl.: Lenz 1913, Bd. 2, Tafel 97, Abb. 408.

In der Porzellanforschung wurden bisher verschiedene Themenbereiche des Theaters als Inspirationsquellen untersucht. Sladek stellte beispielsweise eine enge Verbindung zwischen den Porzellanfiguren der Wiener Kaiserlichen Porzellanmanufaktur und den am Hof veranstalteten Verkleidungsfesten fest.[548]

Eine andere Quelle für Vorlagen aus der Theaterwelt wurde besonders von Chilton aufgezeigt: Sie präsentierte die vielfältige Vorlagenwelt der Commedia dell'Arte für Por-

548 Die Berufung des Kaiserlichen Theaterarchitektens, Hoftheatermalers und Kabinett-zeichners Andreas Altomonte (1699–1780) im Jahr 1755 zum Administrator der Wiener Porzellanfabrik belegt laut Sladek, dass die Verbindungen zwischen den Fest- und Theaterinszenierungen am Wiener Hof und der Tätigkeit der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur gefestigt wurden. Vgl.: Sladek 2007, S. 176. Altomonte war am Wiener Hof für die Ausstattung der Kaiserlichen Hoftheater verantwortlich und sehr gut mit den am Hof inszenierten Festen und Kostümen vertraut. Das befähigte ihn, die Formen und Motive dieser Feierlichkeiten auch in der Wiener Porzellanmanufaktur verwenden zu lassen. Dass in früheren Jahren dieser enge Austausch bereits gepflegt wurde, zeigt das Beispiel von Wandfresken eines böhmischen Schlosses: Altomonte hatte in den 1750er Jahren das Schloss der Familie Schwarzenberg, das mit einem Maskensaal ausgestaltet war, umgestalten lassen, dessen Wandfresken die Verkleidungsfeste in Wien widerspiegeln. Die dort gemalten Kostümfiguren zeigen eine deutliche Verbindung zu Kostümen von Wiener Porzellanfiguren aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Vgl.: Sladek 2007, S. 176–184, und S. 196; und: Wilfried Rogasch: Schlösser & Gärten in Böhmen und Mähren, Potsdam 2013, S. 112. Siehe dazu ausführlich Chilton 2001, S. 216–241, hier besonders S. 221–223.

zellanfiguren.[549] Den reichen kulturhistorischen Hintergrund, ausgehend von speziell einer Figur aufzufächern, soll nun im Rahmen dieser Fallstudie für eine bisher kaum beachtete Porzellanfigur der KPM erfolgen. In der folgenden Fallstudie wird also im Rahmen einer Fokussierung auf ein Theaterstück, einen Roman und eine Porzellanfigur die These weiter veranschaulicht, wie Kleinplastiken aus Porzellan ein Spiegel der Umwandlungsprozesse des 18. Jahrhunderts sein können. Die hier im Fokus stehende Porzellanfigur mit dem Titel *Der Geist von Hamlets Vater* aus der KPM Berlin und ihre literarischen Vorlagen werden in den Kontext ihrer Entstehungszeit verortet und ein Bild davon kreiert, in welcher Gedankenwelt der zeitgenössische, gebildete Betrachter zuhause war. Diese kleine Porzellanfigur ist bisher nur von Georg Lenz im Jahr 1913 abgebildet und mit wenigen Sätzen erwähnt worden (Abb. 43).[550] Sie stellt allerdings ein faszinierendes Untersuchungsobjekt dar, um durch eine eingehende Betrachtung des zeitgenössischen kulturellen Lebens auch einen Aspekt der Sammlerinteressen rekonstruieren zu können. Außerdem ist dieses Beispiel aufschlussreich, um die Bereiche der Motivvorlagen und Inspirationsquellen der Manufakturen weiter zu betrachten.

Der Stellenwert des Theaters für die Aufklärungsgesellschaft, und somit auch als Inspirationsquelle für Porzellanfiguren, soll am Beispiel des Theaterstückes *Hamlet* verdeutlicht werden. Der Protagonist des Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* passt als literarische Referenz oder Schnittstelle in die Hamlet-Begeisterung der Zeit und weist einige interessante Parallelen zu einer Goethefigur, nämlich den Werther aus *Die Leiden des jungen Werthers* auf. Auch diese Romanfigur wurde als Motivvorlage in den Porzellanmanufakturen verwendet und soll zu Beginn betrachtet werden. Somit soll verdeutlicht werden, wie vielfältig die Inspirationsquellen für Porzellanfiguren waren.

5.1 Goethes Werther: Ein Romanheld und eine Porzellanfigur

Porzellanmanufakturen versuchten, möglichst zeitnah nach dem Erscheinen einiger populärer Werke, ausdrucksstarke Szenen aus diesen auf Porzellan abzubilden. Ein bekanntes Beispiel für die Verwendung literarischer Motivvorlagen stellt Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* dar. Dieses Werk war nach seinem Erscheinen

549 Vgl.: Chilton 2001.
550 Vgl.: Lenz 1913, Bd. 2, Tafel 97, Abb. 408.

1774 äußerst beliebt und ein Bestseller.[551] Die Werther-Kleidung fand zahlreiche begeisterte Anhänger unter den Lesern und Zeitgenossen Goethes, und als modische Motivvorlage wurde sie auch für die Staffierung von Porzellanfiguren verwendet. Zum Beispiel schuf Carl Ries für die Höchster Manufaktur um 1780–85 eine Porzellanfigur von einem Jungen, der mit typischer Werthertracht bekleidet ist: Er trägt einen blauen Frack, eine gelbe Weste, Kniehosen aus gelbem Leder und einen Filzhut. *Der schlafende Knabe in Werthertracht* sitz auf einem grün-schwarz staffierten Stein und hat die Beine übereinandergeschlagen. Den Kopf stützt er auf seinen Arm, der auf dem linken Knie ruht. Die Augen sind geschlossen, als würde er schlafen oder wäre tief in Gedanken versunken. Diese kontemplative Haltung kann auch einen Verweis auf die Melancholie darstellen, welche über Jahrhunderte hinweg, speziell aber im 18. Jahrhundert ein sehr prägendes Motiv in Literatur und Kunst war. Nicht nur im *Werther*, sondern auch in anderen Werken Goethes und seiner Zeitgenossen, sind melancholische Verhaltens- und Denkweisen prägend.[552]

Die Motivvorlagen stammen aus den Werther-Ausgaben ab dem Jahr 1775, die von Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801) illustriert wurden.[553]

Goethe hatte mit der prägnanten Kleiderwahl seines Romanhelden Werther den Pulsschlag seiner Zeit aufgegriffen: Die als Werthertracht bezeichnete Kleidung hatte ihr Vorbild in der Mode des englischen Landadels. Sie stand im Gegensatz zur höfischen französischen Mode und hatte bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts den Bürger als Leitbild anerkannt. Ab den 1770er Jahren verbreitete sich dieser Trend auch auf dem Kontinent und wurde zum Zeichen der bürgerlichen Freiheitsbestrebungen und des Kampfes gegen starre höfische Sitten. Wer an diesem Trend teilnahm, demonstrierte seine Aufgeschlossenheit und Bildung.[554] An diesem Trend partizipierten sowohl der Adel als auch bürgerliche junge Männer, da Goethes Werther-Geschichte in allen Schichten Leute ansprach, die sich mit dem Gefühlsleben des

551 Szenen aus dem Roman lieferten auch Vorlagen für Meißener Porzellanservice. Vgl.: Angelika Müller-Scherf/Anja Eichler (Hrsg.): Wertherporzellan. Lotte und Werther auf Meißener Porzellan im Zeitalter der Empfindsamkeit (Kat. Ausst. Wetzlar, Städtische Museen), Petersberg 2009, S. 17.

552 Vgl.: Wolfram Mauser: Glückseligkeit und Melancholie in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts, in: Melancholie in Literatur und Kunst, hrsg. von Udo Benzenhöfer, Hürtgenwald 1990.

553 Vgl.: Kat. Ausst. Wetzlar 2009, S. 20–23, und: Kat. Höchster Porzellan 1746–1796, hrsg. von Patricia Stahl, Historisches Museum der Stadt Frankfurt am Main, Heidelberg 1994, S. 201.

554 Vgl.: Thiel 2000, S. 260 f; und: Ingrid Loschek: Wertherkleidung, in: Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 1999, S. 471 und S. 170.

Protagonisten identifizieren konnten. Goethe hatte diese Mode am Weimarer Hof eingeführt und kleidete auch seine Romanfigur Werther in dieser Tracht.[555] Bemerkenswert ist, dass die Werther-Mode der erste Trend der deutschen Kultur des 18. Jahrhunderts war, der nicht von einem Hof, sondern von einem literarischen Diskurs ausgelöst wurde.[556] Müller-Scherf stellt fest, dass an der Auswahl der Werther-Szenen auf Porzellan deutlich werde, dass der Adel oder das gebildete Bürgertum zum Erhalt der politischen Ordnung manche Motive zensiert habe. Einige problematische Stellen des Romans, wie Werthers kompromisslose Haltung zur absoluten Liebe, die weder Gesetz noch Vorgaben kennt, nur sich selbst dient und den Protagonisten in letzter Konsequenz zum Selbstmord führt, des Weiteren Werthers Auftritt in adeliger Gesellschaft oder sein Sterbezimmer, wurden nicht dargestellt. Kurz vor der Französischen Revolution sei Kritik an der feudalen Struktur der Gesellschaft oder moralisch Fragwürdiges nicht erwünscht gewesen.[557]

Die kleine Werther-Figur stellt über die leicht zu identifizierende Kleidung einen Bezug zu einem weitverbreiteten, populären Roman her, der von vielen gelesen und diskutiert wurde. Die gesellschaftlichen Diskussionen, die durch diesen Roman entfacht wurden, beinhalteten sowohl die Aspekte rebellischen Auflehnens gegen Moral und Tugend, das Stören und Eindringen in den friedlichen Ehestand als auch die Diskussion über den Freitod und die damit verbundene Sünde. Durch die bekannte Wirkung dieses Romans in breite Gesellschaftsschichten hinein ist eine Anregung zur Diskussion über all die thematisierten Aspekte mittels dieser kleinen Porzellanfigur zu vermuten. Durch das Präsentieren und Erkennen des Verweises auf diesen fast schon als kollektives Wissen zu bezeichnenden Romaninhalt mittels der Kleidung weist sich der Besitzer bzw. Betrachter einer solchen Figur als Teilnehmer an aktuellen Bildungsdiskursen aus.

Ein weiteres Beispiel, um zu verdeutlichen, auf welch vielfältige Weise die Porzellanmodelleure für die Darstellung in Porzellanfiguren aktuelle Themen ihres Entstehungskontextes aufgriffen, ist in dem Stück von Shakespeares *Hamlet* und einer kleinen Porzellanfigur zu finden.

555 Vgl.: Loschek 1999, S. 471.
556 Vgl.: North 2003, S. 72.
557 Vgl.: Kat. Ausst. Wetzlar 2009, S. 70.

5.2 Shakespeares Hamlet: „Der Geist“ als Porzellanfigur

Aus der Produktion der KPM Berlin ist eine kleine Porzellanfigur nachweisbar, auf deren Plinthe der Titel *Der Geist* eingeritzt steht.[558] Der letzte Nachweis über die Existenz dieser Figur ist bei Lenz 1913 zu finden. Von ihm wird eine Porzellanfigur beschrieben und abgebildet, die den Titel *Der Geist von Hamlets Vater* (Abb. 43) trägt. Ihre Höhe wird in der Beschreibung von Lenz mit 9,5 cm angegeben. Als letzter nachgewiesener Besitzer im Jahr 1913 wird die Keramische Sammlung der Königlichen Porzellanmanufaktur genannt.[559] Im Modellbuch der KPM wird die Figur mit einer Höhe von 4 ½ Zoll beschrieben.[560]

Die männliche Figur steht auf einer rechteckigen Plinthe, das linke Bein ist vorgestellt, des rechte zurückgestellt. Der linke Arm ist in die Hüfte gestützt und hält ein Stück des Mantels, in der rechten Hand hält sie einen dunklen Stab. Der Dargestellte trägt eine helle Rüstung und einen bodenlagen Mantel, der mit einer Mantelschließe vor der Brust festgehalten wird. Der bis auf den Boden reichende Mantelsaum dient neben dem zurückgesetzten rechten Bein als statische Stütze. An den Füßen trägt die Figur Stiefel mit lockerem Schaft. Der Kopf des Mannes ist zur linken Schulter gerichtet. Das Gesicht zeigt eine deutlich ausgeprägte Nase, und ist mit einem großen, dunklen Schnauzbart staffiert. Auf dem Kopf trägt die Figur einen Helm mit hochgeklapptem Visier und dezentem Federbesatz.

Die kleine Porzellanfigur ist vermutlich Kriegsverlust, ihre Beschreibung ist nur noch von der Abbildung aus dem Jahr 1913 bei Lenz und mit Zuhilfenahme seiner Beschreibungen möglich. Wahrscheinlich hatte er die Figur noch im Original gesehen und für seine Publikation genau untersuchen können. Er schreibt zur Staffierung:

> „Bemalung: Der Helm und die Rüstung hellgrau mit Gold. Der Mantel orangefarben, innen hellgelb. Dunkelgraue Stiefel. Die Plinthe weiß mit goldenem Rand. An der Rückseite der Plinthe eingeritzt: Der Geist.“[561]

558 Vgl.: Lenz 1913, Bd. 2, Tafel 97 Komödianten und Gewerbetreibende, Abb. 408.
559 Vgl.: Lenz 1913, Bd. 2, Tafel 97, Abb. 408.
560 Vgl.: Lenz 1913, Bd. 1, S. 25, Beilagen.
561 Lenz 1913, Bd. 2, Tafel 97, Abb. 408.

Ein weiterer Nachweis über die Existenz der Figur ist aus dem Modellbuch der KPM zu entnehmen. Dort wird die Figur des Hamlet unter der Modellnummer 997 geführt.[562] Lenz stellte fest, dass eine Modellform der KPM mit der Nummer 999, die unter der Bezeichnung *Ofelia, Compagnon zum Hamlet* geführt wurde, bei einer Neuausformung keine Ophelia, sondern eine weitere Darstellung des Schauspielers Johann Franz Hieronymus Brockmann (1745–1812) als Hamlet ergab.[563]

In der sogenannten Bublitz-Kartei sind weitere Informationen zu der kleinen Porzellanfigur zu finden. Die Bublitz-Kartei wurde vor dem Zweiten Weltkrieg angelegt und listet Modelle und Figuren auf, die teilweise heute nicht mehr erhalten sind, da sie als Kriegsverlust bezeichnet werden müssen.[564] In dieser Kartei findet sich der Eintrag:

> „Figur: Der Geist von Hamlets Vater, um 1780
> 5.5225 Modell 998
> Auf dem farb. Original n der Keram. Sammlung ist hinten auf der Plinte eingeritzt „Der Geist“
> (Die Rolle des Hamlet creirte 1777 in Berlin auf seiner Reise nach Wien der berühmte Schauspieler Johann Franz Hieronymus Brochmann [sic])“

Hieraus ergeben sich verschiedene Hinweise auf den Titel und den historischen Kontext, in der diese Figur in der KPM hergestellt wurde. Der erwähnte Schauspieler Brockmann stammte aus Österreich. Er wurde 1789 Direktor des Hoftheaters, des späteren Burgtheaters in Wien.[565] Theaterstücke von Shakespeare waren in den

562 Vgl.: Lenz 1913, Bd. 1, S. 25, Beilagen. Vielen Dank für diesen Hinweis an Frau Dr. Claudia Kanowski und Frau Claudia Tetzlaff.

563 Vgl.: Lenz 1913, Band 1, S. 74, Fußnote Nr. 30.

564 Vielen Dank für die Hinweise auf den Eintrag in der Kartei an Frau Dr. Claudia Kanowski und Frau Claudia Tetzlaff.

565 Vgl.: Constantin Wurzbach (Hrsg.): Brockmann, in: Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, Zweiter Teil Bninski – Cordova, Graz 1857, S. 152–155. Unter Maria Theresia hatte die Theaterkultur in Wien einen neuen Aufschwung erfahren. Nun konnten die verschiedenen Theater auch von hoffernen Zuschauern besucht werden. Joseph II. bevorzugte das deutschsprachige Theater im Spielplan. Als er das Burgtheater zum „teutschen Nationaltheater“ ernannte, war dieses mehr seiner Vorliebe für das deutsche Theater geschuldet und weniger mit programmatischen Erziehungszielen verbunden. Vgl.: North 2003, S. 179. Brockmann hatte entscheidenden Anteil an der Stilfindung des Burgtheaters. Die einstmals revolutionäre, maßvoll-bürgerliche, doch leicht gehobene, natürliche Art zu spielen, hatte Brockmann in Hamburg erprobt und in Wien vollendet und durchgesetzt. Diese Art verlor jedoch mit der Emanzipation des Bürgertums langsam ihren einstigen Inhalt, blieb aber in Folgegenerationen Stilprinzip des

1770er Jahren sehr beliebt und wurden häufig inszeniert. Am Hamburger Theater hatte der Regisseur und Dramatiker Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816) Shakespeares Stück *Hamlet* inszeniert, das am 20.09.1776 mit Brockmann in der Hauptrolle zum ersten Mal in Hamburg aufgeführt wurde. Diese Aufführung wurde ein großer Erfolg, besonders für den Hauptdarsteller, und man verlieh ihm den Spitznamen „Hamburger Hamlet".[566] In der Schauspielergruppe des Konrad Ernst Ackermann (1712–1771) trat Brockmann in der Theatersaison 1777/78 (15.12.1777–10.01.1778) im Rahmen eines Gastspiels auch in Berlin auf, dort spielte er die Rolle des Hamlets insgesamt zwölf Mal.[567] Zu den Besuchern einer Aufführung des Stückes in Berlin gehörten große Teile des preußischen Hofes, unter ihnen befand sich auch der Kronprinz Heinrich, wie die *Litteratur- und Theaterzeitung* 1778 berichtete.[568]

Die Hamburger Theaterszene war in der Mitte der 1770er Jahre begeistert von Stücken von Goethe und Shakespeare.[569] 1774 war Goethes *Götz von Berlichingen* äußerst erfolgreich gespielt worden und vom Publikum und der Presse gefeiert worden. *Hamlet* wurde am 20.09.1776 zum ersten Mal in Deutschland aufgeführt und sollte sich zum bis dahin wirkungsvollsten Theaterstück der deutschen Bühnen entwickeln. In allen größeren Städten Europas wurde *Hamlet* gespielt, so sind beispielsweise Lübeck, Königsberg, Danzig, Graz, Hamburg, Berlin, London und Wien nur als eine Auswahl aufzuzählen.[570]

Burgtheaters in Wien. Vgl.: Walter Martin Kienreich: Johann Franz Hieronymus Brockmann oder die Dimensionen der bürgerlichen Fantasie im deutschen und österreichischen Theater der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zur Kulturgeschichte der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, Wien 1976. Einleitung, S. II.

566 Vgl.: Kienreich 1976, S. 113.

567 Vgl.: Unbekannt: Noch etwas über Brockmann, in: Litteratur- und Theaterzeitung 1/1 (1.1.1778), S. 53–55 (Nachfolgend Unbekannt 1778b), und: Kienreich 1976, Anhang Anmerkungen, S. 54; und: Lenz, 1913, Bd. 1, S. 29 und Wurzbach 1857, S. 153.

568 Vgl.: Unbekannt: Zum neuen Jahr, in: Litteratur- und Theaterzeitung 1/1 (1.1.1778), S. 5–9, hier S. 6 (Nachfolgend Unbekannt 1778a).

569 Die Zeit des Sturm und Drang trat auch im Theater, zuerst an den Hamburger Theatern, in Erscheinung und bewirkte grundlegende Veränderungen. Kienreich schreibt: „Am Theater führte er [der Sturm und Drang, e. A.] sich auch ad absurdum, - als seine spontane, shakespearisch-regellose Kraft, deren Möglichkeiten klarerweise in die Romantik wiesen, von den Gesetzen der ‚Wahrscheinlichkeit' und ‚Natürlichkeit' niedergehalten wurde. Dieser Zwang zur REGELHAFTIGKEIT, der damals den Sturm und Drang schließlich ebenso zum modischen Gesetz machte […] dürfte preußisch-nördlicher Charakterzug sein." Kienreich 1976, S. 59.

570 Vgl.: Hermann Uhde (Hrsg.): Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirectors Friedrich Ludwig Schmidt (1772–1841), 2 Bde., Hamburg 1875, Bd. 2, S. 11; und: Kienreich 1976, S. 108.

Brockmanns Auftritt wurde von Theaterbesuchern und Kritikern begeistert gefeiert, und dieser Erfolg gab Anlass, ihm in verschiedenen Medien ein Andenken zu setzten. An der Befriedigung der Nachfrage partizipierte auch die KPM. In Berlin und Hamburg wurden die Zeichner, Bildhauer, Kupferstecher und Medailleure angeregt, den Schauspieler Brockmann als Hamlet möglichst originalgetreu zu verewigen.[571] Chodowiecki und der Kupferstecher Daniel Berger (1744–1825) fertigten eine Reihe von zwölf Stichen mit Szenen aus dem Stück an. Diese Kupferstichserie erschien 1779 im *Berliner Genealogischen Calender*.[572] Ein Einzelkupfer war zuvor im Jahr 1778 in der *Litteratur- und Theaterzeitung* erschienen.[573] Ein Stich zeigt die Szene *Die Mausefalle, dritter Aufzug, 2. Auftritt* (Abb. 44). Diese Szene aus der *Hamlet*-Aufführung 1778 am Berliner Theater zeigt Hamlet inmitten einer Gruppe von Personen am Boden sitzend.[574] In dieser Graphik (Abb. 45) wird sehr deutlich das Gesicht des Schauspielers Brockmann gezeigt, dessen charakteristisches Profil ihn auch in anderen Illustrationen leicht identifizierbar macht. Chodowiecki hatte mehrere Male die *Hamlet*-Aufführungen Brockmanns in Berlin besucht, ihn auch öfter privat getroffen und währenddessen skizziert, was ihm eine sehr charakteristische, lebensnahe Darstellung des Schauspielers ermöglichte.[575] Die weite Verbreitung der Stiche legt nahe, dass diese auch als Gebrauchsgraphiken in der KPM vorhanden waren. Einen Hinweis auf die Verwendung eines der Kupferstiche von Chodowiecki und Berger als Vorlage in der KPM könnte Lenz´ Bemerkung liefern, wenn er in seiner Beschreibung der kleinen Hamlet-Porzellanfigur erwähnt, dass diese unverkennbar Brockmanns Züge tragen solle. Die Figur eines Hamlets wird von ihm erwähnt, aber nicht abgebildet, hingegen wird die Figur des Geistes beschrieben und abgebildet.[576] Diese Figur des Geistes, der von Schröder gespielt wurde, ist bei Lenz beschrieben und als einzige der

571 Vgl.: Uhde 1875, Bd. 2, S. 11. Beispielsweise wurde der Medailleur Abraham Abramson beauftragt eine silberne Gedenkmünze zu schaffen. Vgl.: Friedrich Nicolai: Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten […], Bd. 2, Berlin 1779, S. 1011; und: Unbekannt 1778b, S. 55.

572 Vgl.: Wilhelm Engelmann: Daniel Chodowiecki´s sämmtliche Kupferstiche, Leipzig 1857, S. 143.

573 Vgl.: Kienreich 1976, S. 125.

574 Diese Zeichnung war auch im Jahr 1786 als Federzeichnung Chodowieckis mit dem Titel Die Mausefalle, aus dem Hamlet von Shakespeare im dritten Zimmer der Königlich- Preußischen Akademie der Künste in einer Ausstellung präsentiert worden. Vgl.: Helmut Börsch-Supan (Hrsg.): Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, Bd. 1, Berlin 1971, S. 15.

575 Vgl.: Kienreich 1976, S. 125.

576 Vgl.: Lenz 1913, S. 29.

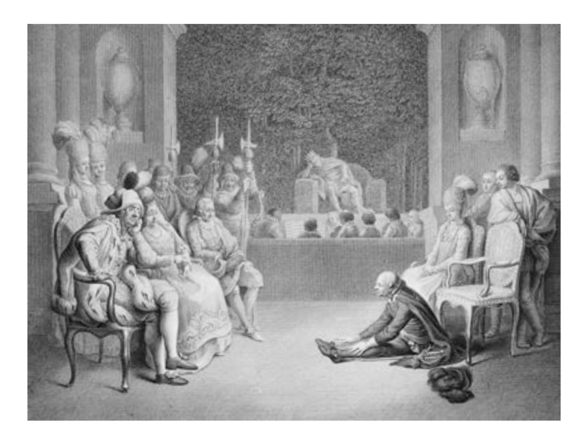

Abb.: 44 Daniel Nikolaus Chodowiecki: Die Mausefalle, Hamlet, dritter Aufzug, zweiter Auftritt, 1780, Radierung, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr.: DBerger V 3.367 © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Foto: Ann-Katrin Senff (links).

Abb.: 45 Unbekannt: Brockmann als Hamlet/ Johann Franz Hieronymus Brockmann, ohne Jahr, Kupferstich, H: 160 mm, B: 110 mm, Foto: Public Domain Mark 1.0 (https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de): Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek (Hamburg), Inv.-Nr.: P21 B164, https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN66396069X <11.2.2024> (rechts).

Figuren abgebildet. Im Rahmen dieser Untersuchung kann also leider keine Abbildung der Hamlet-Figur von Brockmann präsentiert werden.

In die Gestaltung der Porzellanfigur des Geistes sind ebenfalls charakteristische Züge des ihn verkörpernden Schauspielers eingeflossen:[577] Auf der Hamburger Bühne spielte der Regisseur Schröder, der auch Schauspieler war, den Geist, der ebenfalls für seine Darstellung hoch gelobt wurde. Schröder hatte eine sehr ausge-

577 Das Erscheinen des Geistes ist für Hamlet ein zutiefst schauerliches Erlebnis. Der Zuschauer zu jener Zeit war so auf die Handlungen und Erlebnisse des Hauptdarstellers fokussiert, dass die Erlebnisse seiner Figur auch auf den Zuschauer übertragen wurden. Lessing schrieb dazu: „[…] je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüts wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirket auf uns, mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, gehet in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als dass wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten.“ Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie, Bd. 1, Leipzig 1769, S. 87 f.

Abb.: 46 I.C. Maquinet: Friedrich Ludwig Schröder, ohne Jahr, Kupferstich. Foto: Public Domain Mark 1.0 (https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de): Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek (Hamburg), Inv.-Nr.: P 23: S 77, PURL: https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN663950546 <12.3.2024> (links).

Abb.: 47 Daniel Nikolaus Chodowiecki: […] gedencke meiner, Sohn, Hamlet, zweiter Aufzug, siebter Auftritt, 1778, Radierung, H: 95 mm, B: 55mm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr.: DChodowiecki AB 3.255 © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Foto: Claus Cordes (rechts).

prägte Nase und eine hohe Stirn, wie in erhaltenen zeitgenössischen Kupferstichen erkennbar ist (Abb. 46). Diese charakteristischen Details sind in der Porzellanfigur auszumachen.

Ein weiteres Blatt (Abb. 47) zeigt die Szene aus dem zweiten Aufzug, siebter Auftritt mit dem Titel *[…] gedencke meiner, Sohn*. Hier begegnet Hamlet auf einem Friedhof dem Geist seines verstorbenen Vaters. Deutliche Übereinstimmungen sind in der Porzellanfigur des Geistes und dem Kupferstich zu erkennen: Der Geist erscheint in voller Ritterrüstung, mit Schwert, Umhang und einem Helm, der mit prächtigen Federn geschmückt ist. Sein Schrittgestus zeigt sein linkes Bein vorgestellt, das rechte zurückgestellt. Seine linke Hand ist in die Hüfte gestützt, in der rechten hält er einen Stab oder ein zusammengerolltes Pergament. Sein Gesicht ziert ein großer Schnauzbart, er blickt auffordernd zu Hamlet. Diese Ähnlichkeiten lassen vermuten, dass der Druck als Vorlage in der Berliner Porzellanmanufaktur verwendet wurde.

Aus dem Modellbuch der KPM lässt sich sogar rekonstruieren, dass drei beliebte Figuren aus dem Theaterstück Hamlet als Modellformen vorhanden waren und in unbekannter Stückzahl ausgeformt wurden. Die Popularität des Stücks und des Hauptdarstellers konnte anhand verschiedener Zeitdokumente belegt werden. Leider konnten bisher keine erhaltenen Ausformungen einer der drei Figuren gefunden werden. Die KPM Berlin reagierte mit ihrer Produktion der kleinen Figuren auf eine Nachfrage nach Gedenkartefakten hochgelobter Theaterereignisse und setzte dem Schauspieler Brockmann und zweien seiner Mitspieler eine Art Denkmal. Der Besitzer einer solchen Figurenserie konnte somit seine Partizipation an aktuellen Literatur- und Theaterdiskursen demonstrieren. Durch die geringe Größe und den niedrigen Preis waren die kleinen Figuren einem relativ breiten Kundenkreis zugänglich. Aus den Auszügen der Schatullrechnungen Friedrichs des Großen wird ersichtlich, dass kleine Figuren nur wenige Reichstaler (Rtlr) kosteten. Für das Jahr 1770 sind beispielsweise Figuren aufgelistet, deren Preis pro Stück 3 Rtlr betrugen.[578]

Neben den kleinen Hamlet-Figuren sind aus der KPM Berlin noch weitere kleine Figuren nachweisbar, die die bekanntesten Charaktere aus der Commedia dell'Arte darstellen. Für dieses Thema gab es in der protestantischen Stadt Berlin keinen traditionsreichen Bezug, da in der Hochphase der italienischen Komödie die preußische Residenzstadt dieser Theaterrichtung wenig Interesse und Unterstützung entgegenbrachte. Die kleinen Figuren dieses Themas waren jedoch trotzdem sehr gefragt und wurden für eine vermutlich eher bürgerliche Zielgruppe angefertigt, die sich mit diesen Komödianten-Figuren in der Sammeltradition gemeinsam mit höfischen Interessenten wussten.[579] Einen Hinweis auf die Position innerhalb einer Serie stellt das Detail der Sockelbeschriftung des Geistes dar: Durch den expliziten Hinweis, um welche Darstellung es sich hier handelt, lässt sich die Figur neben anderen zweifelsfrei erkennen, denn beispielsweise die kleinen Figuren der Commedia dell'Arte aus der KPM wurden ebenfalls mit ihren Namen eingeritzt produziert.[580] Durch ihre kleine Größe boten sich diese Figürchen als erschwingliche Sammelobjekte als Teil einer Serie an, die es ermöglichten nach und nach mehrere kleine Figuren zu erwerben.

578 Vgl.: Lenz 1913 Bd. 1, Beilagen S. 14.

579 Vgl.: Samuel Wittwer: Auf der Suche nach dem Harlekin. Die Commedia dell ´arte und das Berliner Porzellan, in: Kat. Ausst. Berlin 2001, 76–81, hier S. 78.

580 Vgl.: Wittwer 2001, S. 78.

Durch ihre formale Einheitlichkeit in Größe und Sockelgestaltung konnten auch die Themen Theater, Soldaten, Handwerker und Marktschreier-Figuren gemischt werden.

5.3 Porzellanfiguren und das Theater: Das Leben en miniature

Die Sehgewohnheiten der Menschen des 18. Jahrhunderts waren anders geprägt als die eines Betrachters von Porzellanfiguren oder eines Theaterstückes in der Zeit des 21. Jahrhunderts. Porzellanfiguren erscheinen oft wie kleine Schauspielfiguren in ihren theatralischen Gebärden und Posen, die für einen Betrachter der Gegenwart womöglich affektiert wirken. In einer Figur kann eine Geschichte erzählt werden. Der Betrachter des 18. Jahrhunderts war es gewohnt und davon fasziniert, aus einem einzigen Bild anhand von Metaphern, Symbolen und einer ihm vertrauten Bildsprache oder Gestik ganze Erzählungen verstehen zu können.[581] Diese Sehgewohnheiten waren durch den historischen Kontext geprägt: Eine Zeit, in der bewegte Bilder hauptsächlich aus dem Besuch des Theaters bekannt waren. Besonders für Analphabeten waren die Illustrationen zu Geschichten, neben dem gehörten Wort, der einzige Zugang zu einem Werk. Nur der Lesekundige konnte sich über Lektüre ein Werk selbst erschließen. Für beide Gruppen war jedoch das Theater ein Ort und eine Möglichkeit, Geschichten lebendig werden zu lassen.

Im Folgenden soll auf die von Zeitgenossen zum Ende des 18. Jahrhunderts formulierten Ansprüche an das Theater eingegangen werden. Hiermit soll der Zugang und das Verständnis zu den Gesten, Posen und der erzählten Geschichte in den Porzellanfiguren, die ein Sammler des 18. Jahrhunderts hatte, für einen Betrachter aus dem 21. Jahrhundert nachvollziehbar gemacht werden.

5.4 Zeitgenössische Anforderungen an das Theater des 18. Jahrhunderts

Hogarth beschrieb in seiner *Analysis of Beauty* unter anderem auch die theatralische Gebärde. Er beschrieb, dass die Sprache ebenso wie die Bewegungen, die in einer

581 Vgl.: Chilton 2001, S. 105 f.

Alltagsgesellschaft als schön und manierlich angesehen wurden, in einem Schauspiel nicht als angemessen und verständlich galten. Die Bewegungen müssten folglich so präzise und auf die Aussage der Situation abgestimmt werden, dass sogar ein Theaterbesucher ohne Kenntnisse der im Stück verwendeten Sprache der Handlung nur mittels der Körpersprache und Gesten folgen könne.[582] Auch Denis Diderot (1713–1784) äußerte sich zu der Qualität der schauspielerischen Leistung, die durch ausdrucksvolle Gebärden Inhalte vermitteln müsse. Er hielt sich angeblich zuweilen während einer Theateraufführung die Ohren zu und begründete dies damit, dass, nur wenn er aus den Gebärden, ohne Zuhilfenahme des gesprochenen Wortes, das Gemeinte erkenne, ein Schauspieler die in ihn gesetzten Erwartungen erfülle.[583]

Lessing beschrieb in seiner Schrift *Hamburgische Dramaturgie* von 1767, dass die Kunst des Schauspielers zwischen den bildenden Künsten und der Poesie stehe. Er nannte das Schauspiel eine „transitorische Malerei", bzw. eine „Malerische Aktion".[584] Dieser Art der „sichtbaren Malerei" gelte zwar die Schönheit als höchstes Gesetz, doch brauche sie keine imposanten, ruhigen Stellungen, wie sie in den alten Kunstwerken zu finden seien. Sie dürfe sich etwas Wildes oder Freches erlauben, aber weder zu lange in einem Stand verharren, wie es in den bildenden Künsten passiere, noch zu übertrieben und stark gebärden.[585] Lessing schreibt über die Schauspielkunst:

> „Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt seyn, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebet, unverfälscht überliefern soll."[586]

---

582 Vgl.: William Hogarth: Analyse der Schönheit, mit einem Nachwort von Peter Bexte, übers. von Jörg Heininger, Hamburg 2008, S. 203 f.

583 Vgl.: Hans Körner: ‚Das Mädchen mit dem zerbrochenen Krug' und sein Betrachter. Zum Problem der Allegorie im Werk des Jean-Baptiste Greuze, in: Körner u. a.1986, S. 255 und: Denis Diderot: Lettres sur les sourds et muets, in: Oeuvres completes de Diderot; revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à divers époques et les manuscrits inédits conservés à la bibliothèque de l'Ermitage, notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIe siècle, hrsg. von Jules Assézat, Bd. 1, Paris 1875, S. 359. Zitiert nach Körner 1986, S. 255.

584 Wie erfolgreich ein Schauspieler auf der Bühne zum Ende des 18. Jahrhunderts durch diese spezielle Schauspielkunst der „Malerischen Aktion" war, wird am Beispiel des Schauspielers Johann Hieronymus Brockmann in der Rolle des Hamlets beschrieben. Siehe zur „Malerischen Aktion": Kienreich 1976, S. 120.

585 Vgl.: Lessing 1769, Bd. 1, S. 38.

586 Lessing 1769, Bd. 1, S. 38.

In seinen Schriften diskutierte Lessing auch die Äußerungen anderer Theatertheoretiker und ihre Anwendbarkeit auf das deutsche Theater.[587]

Der Geschmack des Theaterpublikums hatte sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts verändert. Bühnenstücke mit moralischer Wirkung und Sentimentalität[588] wurden beliebter als derbe Komik und das Spiel des Stegreiftheaters, einer Vorform des heute bekannten Improvisationstheaters. Das Theater wurde zu einem Ort der Bildung, an dem unterschiedliche Deutungen und Tendenzen der Aufklärungsdiskurse ausgehandelt und anschaulich gemacht wurden.[589]

Viele berühmte Gelehrte und Schriftsteller jener Zeit erwähnten ihre Theaterbesuche im Schriftverkehr mit Zeitgenossen und diskutierten ihre Eindrücke. Beispielsweise berichtete Lichtenberg, wie er während seines Englandaufenthaltes den damals hochgelobten englischen Schauspieler David Garrick in der Rolle des Hamlets sogar zweimal gesehen habe. In seinen Briefen und Berichten gab Lichtenberg kulturgeschichtlich wichtige Zeugnisse vom englischen Theater unter Georg III.,

587 Francesco Riccoboni (1707–1772) hatte sich in seiner 1750 erschienenen Schrift L´Art de Théâtre mit der Lehre und Praxis der Ausbildung zu einem guten Schauspieler geäußert. Er vertrat die Ansicht, dass der Schauspieler sich nicht in die darzustellende Person verwandeln dürfe, er solle zwar dem Zuschauer den Eindruck vermitteln alle ausgedrückten Empfindungen wirklich zu haben, aber wichtig sei sich nicht in seinen Gefühlen zu verlieren und immer Herr seiner Sinne und seiner Seele zu bleiben. Der Schauspieler solle Menschen in ihrem Alltag beobachten, um zu wissen wie sie sich unter Affekt und in verschiedenen Situationen verhalten, wie sie Angst oder Hass in Bewegungen und Gesten zeigen. Statt eines bis dato üblichen Studiums höfischer Umgangsformen forderte Riccoboni den Schauspieler auf, zu beobachten und die Natur nachzuahmen. Vgl.: Ulrike Stephan: Gefühlsschauspieler- und Verstandesschauspieler. Ein theatertheoretisches Problem des 18. Jahrhunderts; in: Körner 1986, S. 108 f. Ein Schauspieler solle seine Kunst dafür nutzen, Empfindungen beim Zuschauer hervorzurufen, er solle nicht selbst empfinden. Dieser Forderung gegenüber steht die Meinung eines anderen Schauspieltheoretikers, Rémond de St. Albines (1699–1778), der in seiner 1747 erschienenen Schrift Le Comédien davon ausgeht, dass das subjektive Ausgangsgefühl des Schauspielers sich auch völlig auf den Zuschauer überträgt und daher der gute Schauspieler alle Gefühle auch wirklich in dem Moment der Darstellung empfinden sollte. Zumindest teilweise sollte der Schauspieler sich mit seiner Rolle verschmelzen und identifizieren. Vgl.: Stephan 1986, S. 104 f. Die Schriften von Riccoboni und de St. Albines wurden von Lessing um 1754 übersetzt und dem deutschen Publikum zugänglich gemacht, wobei er den Schriften Riccobonis deutlich mehr Aufmerksamkeit schenkte. Vgl.: Stephan 1986, S. 109 f.

588 Die Aufklärungszeit brachte einen übertriebenen Gefühlskult mit sich, der sich auch in Theatergebärden und einer speziellen Gestik äußerte. Von dieser übertriebenen Sentimentalität distanzierten sich nach einiger Zeit bekannte Autoren wie Johann Wolfgang von Goethe, der diese sogar in dem 1777 verfassten Theaterstück Der Triumph der Empfindlichkeit. Eine dramatische Grille parodierte. Vgl.: Anette Loesch: Empfindsam, aufgeklärt und klassisch? Meissener Porzellan von 1763 bis 1815, in: Kat. Ausst. Dresden 2010, S. 35–51, hier S. 39.

589 Vgl.: Kienreich 1976, S. 55.

besonders für die Zeit seines Aufenthaltes von August 1774 bis Dezember 1775.[590] Garrick wurde auch von Lessing verehrt und schriftlich erwähnt: Er beschrieb in seiner Laokoon-Schrift Garrick als Maßstab höchster, zeitgenössischer schauspielerischer Leistung.[591] Eine weitere Ehrung erhielt der englische Schauspieler durch eine Porzellanbüste, die in der Fürstenberger Porzellanmanufaktur von ihm gefertigt wurde.[592]

Folgendes lässt sich bisher feststellen: Über diese Verbindung Lessings als Mitglied des Braunschweiger Gelehrtenkreises, seiner Begeisterung für Garrick und der Produktion einer Büste des englischen Schauspielers ist neben der bereits vorgestellten Schachspieler-Gruppe ein weiterer Beleg für die enge Anbindung und Prägung zwischen der Porzellanmanufaktur und des intellektuellen Lebens in Braunschweig und Deutschland nachweisbar.

Der hohe Stellenwert des Theaters für die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts zeigt sich unter anderem an einem Beispiel, das Lichtenberg in einem Brief aus England an seinen Freund Heinrich Christian Boie beschreibt. Neben einer Art kollektiver Begeisterung sei in den Theateraufführungen von Stücken Shakespeares in London eine gemeinschaftliche Identität des Publikums als Engländer zu erleben. Der Satz „to be or not to be, that is the question" sei für den Hörer nicht nur ein Räsonnement über Selbstmord, den Tod und die Verzweiflung im Leben. Da dieser Satz aus Shakespeares Hamlet jedermann bekannt sei, werde er mit einer Feierlichkeit und Würde aufgefasst, die von Seiten Lichtenbergs ähnlich des Sprechens eines Gebetes, wie des Vaterunsers, bezeichnet wurde.[593] Shakespeare sei in England nicht nur berühmt, er werde nahezu wie ein Heiliger verehrt und wer England nicht kenne, könne dies auch nicht nachvollziehen. Lichtenberg schreibt, dass Shakespeare sogar im Parlament zitiert werde:

> „Shakespeare ist auf dieser Insel nicht berühmt, sondern heilig; man hört seine Sittensprüche überall; ich selbst habe sie am 7. Februar, an einem wichtigen Tage, im Parlament gehört. So verwächst sein Name mit den ehrwürdigsten

590 Vgl.: Georg Christoph Lichtenberg/Wilhelm Grenzmann (Hrsg.): Im Rampenlicht Londoner Theater. Briefe aus England, Köln-Lindenthal 1947, S. 11–13.
591 Vgl.: Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, hrsg. von Friedrich Vollhardt, Stuttgart 2012, S. 42.
592 Vgl.: Wolff-Metternich 1981, S. 28; S. 44 und S. 60.
593 Vgl.: Lichtenberg – Grenzmann 1947, S. 30.

> Ideen: man singt aus ihm und von ihm, und daher lernt ihn ein großer Teil der englischen Jugend eher kennen als das A-B-C und den Pontius Pilatus.“[594]

Man kann hier feststellen: Theateraufführungen wie *Hamlet* erzeugten neben einem unterhaltsamen Abend auch ein Gefühl von kollektiver Identität der kulturinteressierten Gebildeten, wenn ein Stück eines Nationalhelden der Literaturszene gespielt wurde. Im Falle von Shakespeare und Goethe hatten sie sogar internationale Popularität.

Der Sammler einer kleinen Porzellanfigur wie des *Geistes von Hamlets Vater* (Abb. 43) verortete sich selbst innerhalb einer Gemeinschaft mit ähnlichem Bildungshintergrund. Er wähnte sich durch den Besitz einer Figur aus einer seriellen Produktion nicht als exklusiver Besitzer eines raren oder exklusiven Artefakts. Aber er partizipierte an aktuellen Trends und gesellschaftlichen Themen. Der bürgerliche Sammler war sich vermutlich auch bewusst, dass er nun an vormals höfischer Sammeltradition teilnahm. Die kleinen Porzellanfiguren aus dem Themenbereich des Theaters visualisieren hier einen weiteren Bereich oder eine Schnittstelle des gesellschaftlichen Lebens, in dem Adelige und Bürgerliche sich begegneten.

Das Theater als Ort der Begegnung unterschiedlicher sozialer Gruppen übte auch eine große Anziehung auf einen Romancharakter von Goethe aus: Wilhelm Meister.

5.5 Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre oder der Stellenwert des „prägnanten Moments“

Goethe hatte im Jahr 1777 begonnen, den Charakter Wilhelm Meister zu entwickeln. Das Theaterromanfragment *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* blieb zu Goethes Lebzeiten unveröffentlicht, zeigt allerdings zahlreiche inhaltliche Übereinstimmungen mit dem viel später, im Jahr 1795, erschienenen Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Fast zwanzig Jahre beschäftigte sich Goethe mit diesem Roman, so konnte er bedeutende historische Ereignisse zwischen 1777 und 1795 in sein Werk mitein-

594 Ebd., S. 30.

beziehen.[595] Die Forschung ordnet den Roman daher, auch hinsichtlich der Genese, als ein Werk am Übergang von Sturm und Drang zur Klassik zu.[596]

In der Figur des Wilhelm Meister erschuf Goethe eine Art personifizierte Forderung der Zeit: Die Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert als Raum zur Entfaltung und Repräsentation ist noch überwiegend dem Adel vorbehalten, der Bürger ist von dieser Welt noch ausgeschlossen, strebt aber danach, diesen Raum zu erobern. Dies ist auch auf die Porzellanfigur zu übertragen: Das öffentliche Denkmal war dem Herrscher vorbehalten, langsam nahm jedoch die Porzellanfigur im kleinen Raum eine ähnliche Funktion ein. Der Bürger kann bisher nur in einer gespielten Rolle an dieser Form der Selbstdarstellung teilnehmen: Wilhelm Meister meint, dies nur als Schauspieler zu können. In kleinen Porzellanfiguren wie beispielsweise dem in einer vorherigen Fallstudie vorgestellten *Falschen Kavalier* ist eine ähnliche Auffassung zu lesen. Sie stellt einen Charakter dar, der betrügen muss und eine ihm nicht von Geburt an zustehende Rolle einnimmt.

Im Roman wird Wilhelm Meister von Zweifeln geplagt, ob der für ihn von seiner Familie vorgesehene Platz in der bürgerlichen Gesellschaft als Kaufmann wirklich der richtige für ihn ist. Ihn beschäftigen Bildungsvorstellungen, die ganz im Sinne der

---

595 Einige Autoren sehen in der Gestaltung von Wilhelm Meisters Lehrjahre Goethes Antwort auf die Ereignisse der Französischen Revolution in literarischer Form, in der durch die Turmgesellschaft ein utopisch-humanistisches Ideal dargestellt wird. Die Turmgesellschaft wird im Roman ähnlich einer geheimen Gesellschaft oder eines Geheimbundes präsentiert, wie Goethe aus eigener Erfahrung verschiedene Gesellschaften kannte. Ein realhistorisches Vorbild wird aber nicht zu finden sein. Vgl.: Julia Wagner: Die Turmgesellschaft in Wilhelm Meisters Lehrjahre. (04. April 2007), in: Goethezeitportal, S. 12–14. In dieser Zeit verbrachte Goethe einige Zeit in Italien. Die Erkenntnisse speziell über die Kunst der Antike und beispielsweise Lessings zeitgenössische Kunstkritik verarbeitete Goethe u. a. auch in seinem Wilhelm Meister, wenn er einen „prägnanten Moment" literarisch inszenierte. Vgl.: Norbert Christian Wolf: „Fruchtbarer Augenblick" – „prägnanter Moment": Zur medienspezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe) (15.8.2005), in: Goethezeitportal, S. 4 f.

596 Vgl.: Wagner 2007, S. 4. Dem Protagonisten begegnen während seiner Zeit der Suche nach seinem Platz im Leben und innerhalb der Gesellschaft einige Charaktere, die durch verschiedene Aktionen Einfluss auf seine Entscheidungen und Handlungen nehmen und wie im Roman rückblickend deutlich wird, seine Aufnahme in die sogenannte Turmgesellschaft motivieren und beeinflussen. Die Mitglieder der Turmgesellschaft haben sich der Durchführung von Experimenten verschrieben, was der allgemeinen Faszination und Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Experimenten und Erkenntnisprozessen von Goethe und seinen Zeitgenossen entspricht. Goethe versuchte diesen Erkenntnisprozess auch in seinen literarischen Werken einfließen zu lassen und seine eigenen Denkprozesse in seinen Romancharakteren widerzuspiegeln. Vgl.: Wagner 2007, S. 15 f.

führenden Aufklärer des 18. Jahrhunderts eine vielseitige und freie Bildung für jeden Menschen einfordern. Wilhelm Meister wünscht, eine öffentliche Person zu werden, denn in der repräsentativen Öffentlichkeit, die bisher dem Adel vorbehalten ist, sieht Wilhelm Meister seine Freiheit zur Entfaltung.[597] Durch seine soziale Determination als Bürger, sieht er sich von der adeligen Welt ausgeschlossen und glaubt, im Theater, das dem Bürger die Möglichkeit gibt, in die Rolle eines Adligen zu schlüpfen und so dem Anschein nach eine öffentliche Person zu werden, seinen Weg gefunden zu haben.[598] Wilhelm Meister scheint sich an einem Gefühl der Grenzsetzung zwischen der Freiheit zur persönlichen Entfaltung, die der Adel in seinen Augen habe, und der Einengung des Bürgers zu stören. Die Schuld daran trüge seiner Meinung nach die Gesellschaft.[599] Wilhelm Meisters persönliche Lösung besteht darin, seiner Neigung nachzugeben und zum Theater zu gehen. Die Theatergruppe, der er sich anschließt, probt das Stück *Hamlet*. Er bekommt gleich zu Beginn die Hauptrolle des Hamlet zugeteilt und soll sich auf der Bühne beweisen. Kurz vor der Aufführung kommen Wilhelm Meister große Zweifel, ob er wirklich für die Rolle des Hamlet

597 Vgl.: Habermas 2013, S. 68; und Wagner 2007, S. 55.

598 Wagner 2007, S. 55. Seinem Schwager Werner schreibt Wilhelm einen langen erklärenden Brief: “Ich weiß nicht, wie es in fremden Ländern ist, aber in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf, personelle Ausbildung möglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren […] Indem es dem Edelmann, der mit den Vornehmsten umgeht, zur Pflicht wird, sich selbst einen vornehmen Anstand zu geben, […] da er mit seiner Figur, mit seiner Person, es sei bei Hofe oder bei der Armee, bezahlen muß, so hat er Ursache, etwas auf sie zu halten und zu zeigen, daß er etwas auf sie hält. Eine gewisse feierliche Grazie bei gewöhnlichen Dingen, eine Art von leichtsinniger Zierlichkeit bei ernsthaften und wichtigen kleidet ihn wohl […] Er ist eine öffentliche Person, und je ausgebildeter seine Bewegungen, je sonorer seine Stimme, je gehaltner und gemessener sein ganzes Wesen ist, desto vollkommener ist er […].“ Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Zeit Edition „Weltliteratur“ 2013, Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, Hamburg 2013, S. 263 f.

599 Wilhelm schreibt: „Wenn der Edelmann im gemeinen Leben gar keine Grenzen kennt, wenn man aus ihm Könige oder königähnliche Figuren erschaffen kann, so darf er überall mit einem stillen Bewußtsein vor seinesgleichen treten; er darf überall vorwärtsdringen, anstatt daß dem Bürger nichts besser ansteht, als das reine, stille Gefühl der Grenzlinie, die ihm gezogen ist. Er darf nicht fragen „Was bist du?“, sondern nur „Was hast du? Welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wieviel Vermögen?“ Wenn der Edelmann durch die Darstellung seiner Person alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Persönlichkeit nichts und soll nichts geben. Jener darf und soll scheinen; dieser soll nur sein […] er soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden […] An diesem Unterschiede ist nicht etwa die Anmaßung der Edelleute und die Nachgiebigkeit der Bürger, sondern die Verfassung der Gesellschaft selbst schuld […].“ Goethe - Dietrich 2013, S. 264.

geeignet sei. Außerdem fehlt der Truppe ein Darsteller für den Geist des Vaters. Als allerdings während der Premiere für alle Teilnehmer überraschend ein Geist auf der Bühne erscheint, erschrickt Wilhelm darüber so sehr, dass ihm seine Rolle überaus authentisch zu gelingen scheint und das Publikum feiert ihn dafür begeistert.[600] Der Geist aus der *Hamlet*-Aufführung ist wichtig, da an seiner Rolle und der Interaktion zwischen ihm und Hamlet ein charakteristisches Darstellungsprinzip des damaligen Theaters deutlich wird: In allen Beschreibungen und Lobreden auf einen Hamlet-Darsteller in jener Zeit wird sein Spiel in jenem Moment der Geistererscheinung beschrieben, in dem das ganze Spektrum der Gefühle präsentiert wird. Das Talent und der Facettenreichtum im Spiel eines Schauspielers wird an der Reaktion auf den Geist gemessen.[601] So wird die gelungene, allerdings durch einen tiefen Schreck hervorgerufene Reaktion auf die Geisterscheinung bei Wilhelm Meister irrtümlich seinem Talent zugeschrieben.[602]

Wilhelm Meisters Wunsch, eine öffentliche Person zu sein und in weiten Kreisen zu gefallen und zu wirken, will er verwirklichen. Bemerkenswert ist sein Hinweis darauf, dass er das Bedürfnis verspürt, seinen Geist und Geschmack auszubilden:

> „[…] das Bedürfnis, meinen Geist und Geschmack auszubilden, damit ich nach und nach auch bei dem Genuß, den ich nicht entbehren kann, nur das Gute wirklich für gut und das Schöne für schön halte.[…] daß das alles für mich nur auf dem Theater zu finden ist […] Auf den Brettern erscheint der gebildete Mensch so gut persönlich in seinem Glanz als in den obern Klassen; Geist und Körper müssen bei jeder Bemühung gleichen Schritt gehen, und ich werde da so gut sein und scheinen können als irgend anderswo.“[603]

Die Forderung nach einem guten, richtigen Geschmack war von Seiten des Adels im 18. Jahrhundert als klarer Herkunftsnachweis formuliert worden: Der zu Geld

600 Vgl.: Goethe - Dietrich 2013, S. 293.
601 Siehe zum Beispiel die Beschreibung der Geisterscheinung in Hamlet und des Spiels von David Garrick 1774 in London, vgl.: Lichtenberg 1947, S. 22 f; S. 29 sowie S. 47; Die Szene mit Brockmann: Unbekannt 1778a, S. 7; S. 9; und Unbekannt 1778b, S. 54 f.; sowie Wilhelm Meisters Auftritt als Hamlet in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre, vgl.: Goethe – Dietrich 2013, S. 293.
602 Vgl.: Ebd., S. 293.
603 Goethe – Dietrich 2013, S. 265.

gekommene Bürger könne nur versuchen, Geschmack zu entwickeln, wahrer Stil und Geschmack sei aber nur bei adeliger Abstammung zu finden.[604]

Habermas stellt fest, dass Goethe seinen Romanhelden die Auffassung vertreten lässt, dass die „öffentliche Person“ mit der Funktion öffentlicher Repräsentanz gleichzusetzen sei. Zu Goethes Lebzeiten jedoch war dafür im Sprachgebrauch bereits die jüngere Bedeutung eines Staatsdieners, eines Repräsentanten öffentlicher Gewalt, angenommen worden.[605]

Ein weiterer gesellschaftlicher Wandel wird in Goethes *Wilhelm Meister* anschaulich gemacht: Der Protagonist kann weder als Edelmann eine öffentliche Person sein, dafür fehlt ihm der Status durch Geburt und Abstammung; noch will er als Bürger sich vergeblich abmühen, um der Gemeinschaft irgendwie von Nutzen zu sein. Er scheint also eine Form von gläserner Decke erkannt zu haben. Ihm bleibt nur die Theaterbühne als eine Art Öffentlichkeitsersatz. Die Doppeldeutigkeit des Begriffs der *gebildeten Persönlichkeit*, einerseits als durch Wissen ausgebildete und andererseits einer Theaterinszenierung bzw. Selbstinszenierung entsprungenen Persönlichkeit ermöglicht Habermas zufolge, die bürgerliche Intention in der als Edelmann entworfenen Figur die theatralische Darstellung mit öffentlicher Repräsentation in eins zu setzen. Wilhelm Meisters Wahrnehmung des Zerfalls repräsentativer Öffentlichkeit in der bürgerlichen Gesellschaft ist zutreffend, aber der Drang, ihr trotzdem angehören zu wollen, ist sehr stark. Wilhelm Meister tritt als Schauspieler in der Rolle des Hamlet vor das Publikum. Das Publikum ist jedoch in seiner Zeit bereits Träger einer anderen Öffentlichkeit, nämlich der bürgerlichen Öffentlichkeit, die mit der repräsentativen nichts mehr gemein hat.[606] Der Adel in *Wilhelm Meister* dient also nur noch als Folie für das neue bürgerliche Modell der „gebildeten Persönlichkeit“[607]

---

604 Vgl.: Eberle 2010, S. 73 f.

605 Darüber hinaus verschiebt sich Person zur gebildeten Persönlichkeit; der Edelmann bekommt im Kontext des Briefes etwas von einem Vorwand für die bürgerliche, bereits vom Neuhumanismus der deutschen Klassik geprägten und geforderten Idee einer sich frei entfaltenden Persönlichkeit des Menschen. Vgl.: Habermas 2013, S. 68.

606 Vgl.: Habermas 2013, S. 69.

607 Vgl.: Harun Maye/Arno Meteling: Mediale Latenz und politische Form. Positionen und Konzepte, in: Lutz Ellrich/Harun Maye/Arno Meteling (Hrsg.): Die Unsichtbarkeit des Politischen. Theorie und Geschichte medialer Latenz, Bielefeld 2009, S. 13–152, hier S. 67.

bzw. der „[…] bereits vom Neuhumanismus der deutschen Klassik geprägten Idee der sich frei entfaltenden Persönlichkeit.“[608]

Bemerkenswert in diesem Kontext, und mit der Porzellanfigur des Geistes von Hamlets Vater im Hinterkopf, ist auch die Erwähnung der äußerlichen Erscheinung des Geistes von Hamlets Vater während der Theateraufführung. Wilhelm Meister hat sehr konkrete Vorstellungen, wie er sich das Aussehen des Geistes bzw. das Portrait des Vaters Hamlets wünscht:

> „Mir sollen[…] in Lebensgröße beide im Grunde des Zimmers neben der Haupttüre sichtbar sein, und zwar muß der alte König in völliger Rüstung, wie der Geist, auf eben der Seite hängen, wo dieser hervortritt. Ich wünsche, daß die Figur mit der rechten Hand eine befehlende Stellung annehme, etwas gewandt sei und gleichsam über die Schulter sehen, damit sie dem Geiste völlig gleiche in dem Augenblicke, da dieser zur Türe hinausgeht.[…]“[609]

Diese Beschreibung ähnelt dem Auftreten des Geistes in der Kupferstichreihe von Chodowiecki aus dem Berliner Genealogischen Calender von 1779. Goethe hatte in seiner fast zwei Jahrzehnte dauernden Arbeit an *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Gelegenheit gehabt, viele Geschehnisse seiner Zeit in den Roman einzuarbeiten. Vermutlich gehört auch der damals hochgefeierte Theatererfolg der Hamlet-Aufführungen in vielen deutschsprachigen Städten wie u. a. Hamburg und Berlin dazu, und eventuell diente der Kupferstich mit der Darstellung des Geistes (Abb. 47) aus dem *Genealogischen Calender* Goethe als Anregung für die Beschreibung des Geistes.

Eine Verkörperung der künstlerischen Ziele des Sturm-und-Drang ist in der Romanfigur Wilhelm Meister zu erkennen. Das Stück *Wilhelm Meister* ist unter anderem bemerkenswert im Kontext dieses Kapitels, weil in einigen Szenen die “statuenhafte Prägnanz“, eines von Lessing geprägten Begriffs eines „prägnanten“ oder „glücklichen Moments“, geschildert wird. Das wird deutlich in Szenen, in denen

608 Vgl.: Habermas 2013, S. 68. Maye und Meteling weisen darauf hin, dass Habermas eine analoge Entwicklung oder gar eine Wechselwirkung im Wandel zwischen der Öffentlichkeit und dem Theater feststellt. Goethes Protagonist verkenne die Rolle der Künste und Medien im strukturellen Wandel der Gesellschaft ebenso wie den strukturellen Wandel der Künste und Medien in der Gesellschaft. Vgl.: Maye/Meteling 2009, S. 68. So muss Wilhelm Meisters theatralische Sendung scheitern, sie verfehlt die bürgerliche Öffentlichkeit, zu deren Podium das Theater inzwischen geworden war. Vgl.: Habermas 2013, S. 69.

609 Goethe - Dietrich 2013, S. 285.

Wilhelm Meister sich im Verlauf seines Lebens immer wieder den zentralen prägnanten Moment voller Glück ins Gedächtnis ruft, als Natalie dem verletzten Wilhelm Meister ihren Mantel überlegt.[610]

Die Inhalte zeitgenössischer Diskussionen innerhalb der Gelehrten-Kreise über Theatertheorie (beispielsweise Lessings „prägnantem Moment“) begegnen dem Zeitgenossen also nicht nur in literarischer Form und auf der Bühne, sondern auch in der Betrachtung verschiedener Porzellanfiguren. Goethe griff ein populäres Thema seiner Zeit auf und ließ seinen Romanhelden als die Personifizierung der gesellschaftlichen Diskussionen seiner Zeit auftreten. Die Gelehrten diskutierten über Themen der Sturm-und-Drang-Gesellschaft, welche sie in der Literaturform, lebendig auf der Bühne und kleinplastisch greifbar in Porzellanfiguren anschaulich gemacht, präsentiert bekamen. Das Theater war laut Habermas zum Podium der bürgerlichen Öffentlichkeit geworden.[611] Die kleinen Porzellanfiguren als serielles Sammelobjekt mit Theatermotiv, wie die Hamlet-Figuren, bringen diese Präsenz des nun in der Öffentlichkeit und den öffentlichen Raum einnehmenden Bürgers förmlich greifbar zum Ausdruck.

5.6 Die Allegorie der Tragödie in Porzellan

Eine weitere Porzellangruppe soll beispielhaft verdeutlichen, wie aktuelle Geschehnisse motivisch verarbeitet und in Porzellanfiguren umgesetzt wurden.

Diese Gruppe mit dem Titel *Semiramis* wurde um 1778 vermutlich von dem Modelleur Franz Conrad Linck (1730–1793) in der Frankenthaler Manufaktur

---

610 So formuliert es Wolf folgendermaßen: „Die gleichsam statuenhafte Prägnanz des glücklichen Moments verweist in ihrer inneren Selbstgenügsamkeit auf die zentrale Gedankenfigur der ‚klassischen‘ Kunstautonomie. In seiner literarischen Praxis transferiert Goethe diese Konzeption des ‚ewigen Augenblicks‘ nun von der bildenden Kunst in die Poesie, die ihm zufolge allein an die Phantasie und Einbildungskraft des Rezipienten appellieren darf. Zu diesem Zweck darf sie sich bildlicher Anleihen bedienen und solcherart durch narrative Verdichtungen den Fortgang des linearen Erzählstrangs nach dem ‚klassischen‘ Gebot der ‚sinnlichen Kunstgesetze [ ]‘ strukturieren: ‚Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung etc.‘(MA 4.2, 74) Genau in dieser symbolischen poetischen Bildlichkeit besteht eine der wesentlichen erzähltechnischen Innovationen der Weimarer Klassik.“ Wolf 2005, S. 29 f.

611 Vgl.: Habermas 2013, S. 69.

geschaffen (Abb. 48).[612] Die Porzellangruppe präsentiert vier Figuren, die auf einem vorne abgetreppten Podest, hinten mit Goldrocaille besetzten Grassockel platziert sind.[613] Eine Dame liegt zu ihrer linken Seite hingeneigt auf einem Thron, der über zwei Stufen zu erreichen ist. Das Kleid der Dame ist reich verziert, mit Blumenmustern bemalt und ein golden schimmernder Mantel mit ebenfalls floralem Muster liegt über ihrem Schoß. Um ihren Hals und dem Dekolleté liegen Perlenketten, ebenso im Haar. Ihr linker Arm ist auf ein Tischchen mit einem Kissen gestützt und sie hält ein weißes Stück Stoff. Ihre rechte Hand wird von einem neben ihr knieenden Putto ergriffen, der zu ihr aufblickt. Der Blick der Dame ist zum Himmel gerichtet. Der Tisch neben dem Thron ist mit einem roten Tuch bedeckt, darauf liegt ein Paradekissen mit den kurfürstlichen Insignien Krone und Zepter. Auf dem Boden vor dem Tischchen steht eine weiße Salben-Urne mit Goldverzierung, von der ein weißes Tuch herabfällt. Hinter dem Tisch steht ein Mädchen. Sie hält sich ein Stück Stoff vors Gesicht und auf dem Kopf trägt sie einen Schleier, ihre gebeugte Körperhaltung lässt Trauer erkennen. Auf dem Treppenabsatz vor dem Thron liegt ein beschädigtes Schwert.

Die Gruppe wurde von Beaucamp-Markowsky eingehend untersucht und beschrieben.[614] Sie zeigt im 2008 erschienenen Katalog *Frankenthaler Porzellan. Die Plastik* eine detaillierte Provenienzgeschichte und die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten der dargestellten Szene auf. Die Frauenfigur stellt ihr zufolge die personifizierte Stadt Mannheim dar, die über den Verlust des Herrschersitzes im Jahr 1778 trauert, da der Hof um Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) nach München umzog.[615] Nach Beaucamp-Markowsky ist die Krone auf dem Kissen eine gezackte Herrscherkrone und keine Zinnenkrone, wie sie es bei der Verkörperung einer Stadt

612 Siehe zu Linck: Eberhard Kasten: Franz Conrad Linck, in: AKL, Bd. 84: Leibundgut - Linssen, Berlin u. a. 2015, S. 477.

613 Diese Porzellangruppen wird unter dem Titel „Semiramis", (intern auch „Allegorie der Tragödie") mit der Inv.-Nr.: HM 1979_0033 im Historischen Museum der Pfalz in Speyer geführt. Höhe 21 cm, Breite 30, cm, Blaumarke gekröntes CT, Ritz-Signatur Marx (Bossierer) Vgl.: Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, S. 452. Die Porzellangruppe wurde am 18.6.1979 im Auktionshaus Dr. Fritz Nagel, Stuttgart erworben. Möglicherweise ist die Gruppe identisch mit einer 1945 aus dem Museum gestohlenen Gruppe mit der Inventarnummer PS 426, die aus der Sammlung von Dr. August Ludovici stammt, der die Gruppe laut Karteikarte seinerseits von einem Herrn A. Moritz gekauft hatte, Erwerbsdatum unbekannt. Vielen Dank für die Information an Ludger Tekampe und Wolfgang Leitmeyer aus Speyer 8. Mai 2017.

614 Vgl.: Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, S. 452–455.

615 Vgl.: Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, S. 452.

Abb.: 48 Franz Conrad Linck, Porzellanmanufaktur Frankenthal: Semiramis oder eine Allegorie des Trauerspiels, 1778, Porzellan polychrom bemalt, H: 21 cm, B: 30 cm, Historisches Museum der Pfalz, Speyer, Inv.-Nr. HM 1979_0033, Foto: CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/): © Historisches Museum der Pfalz, Speyer / Ehrenamtsgruppe HMP Speyer, https://rlp.museum-digital.de/object/568 <12.3.2024>

eigentlich sein müsste.[616] Die Deutung der Frauengestalt wird aufgrund einer Sockelbodenbeschriftung bei dem Exemplar im Historischen Museum der Stadt Pfalz in Speyer als sagenhafte assyrische Königin Semiramis ermöglicht. Voltaire hatte ein Stück mit dem Titel *Semimaris* geschrieben, das 1748 in Paris uraufgeführt wurde. Eine weitere Aufführung erwähnte Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* für den 11. Juni 1767 in Hamburg.[617] Ein Regiebuch mit handschriftlichen Notizen für *Semiramis* von Voltaire lässt den Schluss zu, dass das Stück von einer französischen Schauspieltruppe in Mannheim bereits vor 1779, dem Jahr einer Premiere im Mannheimer Nationaltheater, aufgeführt wurde.[618]

Seit dem Siebenjährigen Krieg war das französische Theater in Deutschland sehr beliebt geworden, und es zogen häufiger französische Schauspieltruppen durch das

616 Vgl.: Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, S. 452.
617 Vgl.: Lessing 1769, Bd. 1, S. 201.
618 Vgl.: Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, S. 454.

Land, sodass auch in Deutschland französische Stücke bekannt wurden.[619] Eine Porzellangruppe mit dem Titel *Semiramis* aus der Frankenthaler Manufaktur ist im Mannheimer Preisverzeichnis von 1777 nachgewiesen; nur ob es sich um das selbe Modell handelt, ist nicht zweifelsfrei zu belegen. Einige Indizien sprechen also für eine Personifikation der Frauengestalt als Semiramis, einige ikonographische Details sowie die Datierung lassen aber auch andere Deutungen möglich erscheinen.[620] Als Motivvorlage für die Porzellangruppe von 1778 ist der Stich *La Tragédie* von Manuel Salvador Carmona aus dem Jahr 1761 ausfindig zu machen.[621] Dieser Stich (Abb. 49) hat sein Vorbild in einem Gemälde für das *Cabinet de Compagnie* im Schloss Bellevue der Madame de Pompadour aus der Zeit 1750–52 von Charles André van Loo, auch bekannt als Carle Van Loo (1705–1765). Dazu wurde auch ein Pendant, *La Comédie*, geschaffen.[622]

Die Trauer der Figur lässt sich damit erklären, dass mit dem Umzug des Herrschersitzes die Stadt Mannheim ihren Status als Residenzstadt verlor. Hiermit ging ein deutlicher Verlust der Förderung der Künste einher, und die Angst um finanzielle Förderung, Anerkennung und fortdauernde Auftragsvergabe an eine Luxuswarenindustrie wie die Porzellanherstellung ist nachvollziehbar und anschaulich personifiziert in dieser Gruppe dargestellt. Die Verwendung eines Theatermotivs, auch wenn die Verbindung mit dem Theaterstück *Semiramis* nicht zweifelsfrei belegbar ist, ist interessant durch die Verbindung mit dem realen historischen Ereignis des Umzugs und der Degradierung eines Herrschersitzes. In residenzstädtischen Theatern konnte das ganze Jahr über klassische Dramen, sowie Komödien und Opern aufgeführt

619 Vgl.: Patricia Stahl: Musik, Theater und Tanz, in: Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1994, S. 232–245, hier S. 232 (Nachfolgend Stahl 1994a); und: Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, S. 454 f.

620 Vgl. Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, S. 454 f; und: Franz Xaver Portenlänger: Franz Konrad Linck und seine Werke im Historischen Museum der Pfalz in Speyer, in: Pfälzer Heimat. Zeitschrift der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften in Verbindung mit dem Historischen Verein der Pfalz und der Stiftung zur Förderung der Pfälzischen Geschichtsforschung, Bd. 32, Speyer 1981, S. 1–15; und: Maria Christiane Werhahn: Der kurpfälzische Hofbildhauer Franz Conrad Linck (1730–1793). Modelleur der Porzellanmanufaktur Frankenthal, Bildhauer in Mannheim, Frankfurt am Main 1999, S. 148.

621 Vgl.: Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, S. 454. Hier werden auch weitere Verwendungen des Motivs sowie des Pendants La Comédie, unter anderem auf Porzellantäfelchen erwähnt.

622 Vgl.: Beaucamp-Markowsky/Christen 2008, S. 454. Beide Gemälde befinden sich heute im Puschkin-Museum in Moskau.

Abb.: 49 Manuel Salvador Carmona: La Tragédie, vermutlich 1761, Radierung und Kupferstich, H: 386 mm, B: 383 mm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr.: MSCarmona AB 2.9 © Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Foto: Ursula Mangholz.

werden, die Kultur florierte.[623] Die Präsenz und Beliebtheit des Komödienthemas, wie der Commedia dell'Arte, ist auch an dieser Stelle wieder hervorzuheben. In anderen Städten, wie beispielsweise Frankfurt, waren nur während der Messezeiten und Krönungsfeierlichkeiten Schauspieltruppen zugelassen, um die Bevölkerung zu unterhalten.[624] Die dargestellte Trauer in der Porzellanfigur könnte also auch als die Wehmut und Unsicherheit über die eigene Wertschätzung und Zukunft der Produktionsverhältnisse seitens der Manufakturmitarbeiter zu deuten sein.

In der Figurengruppe *Die Allegorie auf die Trauer der Stadt Mannheims* wird anschaulich gezeigt, wie politisch-strategische Entscheidungen Auswirkungen auf die florierende Kulturszene einer Residenzstadt haben. Kritik an solchen, für das künstlerische Leben einer Stadt einschneidenden Veränderungen, konnten wunderbar in Gestalt von Allegorien geäußert werden. Wer mit dem Theaterstück und der aktuellen politischen Lage vertraut war, konnte Vergnügen am Entschlüsseln

623 Siehe beispielsweise zur Bedeutung der Residenzstadt für das kulturelle Leben: Daniel 2012, S. 273–275.

624 Vgl.: Stahl 1994a, S. 232.

der Szene haben. Da sie sowohl ein zeitgenössisches Ereignis thematisiert, als auch durch ihren überzeitlichen Bezug auf eine antike Sagengestalt verweist, bietet die Gruppe somit Anknüpfungspunkte für verschiedene Gesprächsthemen innerhalb einer kulturinteressierten Gemeinschaft.

Eine gegenüber der durchschnittlichen Bevölkerung immer noch etwas einflussreichere Position und Sorge seitens des Adels oder reichen Bürgertums um den gesellschaftlichen Frieden zeigt sich beispielsweise in einigen Details der Werther-Porzellane, wie dem Auslassen moralisch fragwürdiger Szenen und Kritik an der Regierung.[625] Goethe spielte offenbar mittels des Charakters Wilhelm Meister auch ein bisschen mit dem Zweifel und Missverständnis des aufstrebenden Bürgers, was nun eigentlich die neue Rolle sein solle. Zu solchen Prozessen der Definitionsfindung regte vermutlich auch die Porzellanfigur an, wenn sie solche Themen darstellt.

625 Vgl.: Kat. Ausst. Wetzlar 2009, S. 70.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit hat sich der Frage gewidmet, durch welche Motive und gestalterischen Mittel die politischen und gesellschaftlichen Umwandlungsprozesse des 18. Jahrhunderts für einen Betrachter von Porzellanfiguren anschaulich sind.

Dieser Wandel ist sowohl im Verhältnis zwischen Bürgertum und Adel als auch in der Kunst erkennbar. Durch die Analyse ausgewählter Kleinplastiken konnte nachgewiesen werden, wie soziale und auch künstlerische Entwicklungen in den Porzellanfiguren für den zeitgenössischen Betrachter nachvollziehbar dargestellt wurden. In vier Fallstudien wurden durch die Kontextualisierung der untersuchten Porzellanfiguren in verschiedene Themenbereiche des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens des 18. Jahrhunderts die sozialen Umwandlungsprozesse veranschaulicht.

Im Zentrum der ersten Untersuchung standen Kleinplastiken aus Elfenbein und Porzellan mit dem Motiv der antiken Sage von *Herkules und Omphale*. Dieses Thema war durch den dargestellten Geschlechterrollentausch besonders im Zusammenhang mit Hochzeitsgeschenken beliebt, deutet aber auch auf das Ringen und die Aushandlungsprozesse von Machtkonstellationen und Geschlechterrollen hin. So stellt dieses Motiv auch eine Verknüpfung zu der darauffolgenden zweiten Fallstudie zu Geschlechterverhältnissen dar.

Am Beispiel von Herkules-und-Omphale-Darstellungen in Elfenbein- und Porzellanfiguren wurde gezeigt, dass der künstlerische Anspruch von Porzellanfiguren über die Produktion „dekorativer" Objekte als Innenraumausstattung einer finanzkräftigen Gesellschaftsschicht hinausgehen konnte: Es wurde detailliert aufgezeigt, dass einige Kleinplastiken aus Porzellan als gleichrangige Erkenntnisquellen und Meisterwerke, ebenso wie Großplastiken, verstanden werden konnten. Die Künstler der Porzellanmanufakturen hatten oftmals eine akademische und höfische Ausbildung als Bildhauer hinter sich. Die nach akademischen Prinzipien ausgebildeten Künstler sollten Personen auf mehreren Ebenen erkennbar darstellen können. Lebensalter und Portrait sollten übereinstimmen, aber auch die charakterliche und soziale Stellung wurde im Kunstwerk visuell übersetzt. Das Wissen um diese Anforderungen und die Fähigkeit zum Affektausdruck wurde von Künstlern gefordert, die den gesellschaftlichen Ansprüchen an die Kunst der Zeit und denen der Akademien entsprechen wollten. Als Erkenntnisquelle zur menschlichen Anatomielehre wurden in den Akademien der Frühen Neuzeit Skulpturen, besonders die antike Laokoon-Gruppe, verwendet, da man davon ausging, dass diese als wahrheitsgetreues Abbild der Natur fungieren konnten, und als fast lebendiger Körper des Menschen anzusehen waren. In dieser Fallstudie wurde gezeigt, dass anhand anatomischer Details,

wie der gekrümmten Zehen oder des geöffneten Mundes beim Laokoon und bei den Elfenbein- und Porzellangruppen mit dem Thema *Herkules und Omphale* der Künstler sein spezialisiertes Fachwissen demonstrieren konnte. Diese Details könnten leicht übersehen werden, zeigen aber das Wissen des Modelleurs um die tiefere Aussage der Figuren, ihrer Vorlagen und der kunsttheoretischen Themen. Es wurde verdeutlicht, wie beispielsweis durch das Inkarnat der Porzellanfiguren der Eindruck des lebendigen Körpers hervorgerufen wurde. Durch die lebensnahe Wirkung und einige Details der Porzellanfigur und der Elfenbeinplastik mit dem Herkules-und-Omphale-Thema wird eine Verbindung zu einer der bekanntesten Beispiele der antiken Skulptur hergestellt, der Laokoon-Gruppe. Mit diesem eindeutigen Bezug formulierten die Künstler sowohl der Elfenbein- als auch der Porzellangruppen Bildung und Selbstbewusstsein. Hier konnte das Wissen um den Gründungsmythos der Renaissance, der Auferstehung der Antike, sowohl vom Betrachter abgefragt als auch vom Künstler demonstriert werden. Das Porzellan als fragiles Material wurde also zur Anfertigung von Kleinplastiken verwendet, die sowohl einen Rückbezug zur antiken Skulptur herstellen als auch dem Abbild des menschlichen Körpers dienen. In den Figuren der ersten Fallstudie wurde mit der Fokussierung auf ein mythologisches Motiv herausgearbeitet, wie die Porzellanfigur die kunstkritische Forschung und Natur- und Geisteswissenschaft ihrer Entstehungszeit anschaulich macht. Durch ihr materialbedingtes serielles Herstellungsverfahren spiegelt sie außerdem eine technische Innovation des 18. Jahrhunderts wider und wird auch auf dieser Ebene zu einem Repräsentanten ihrer Zeit.

In der zweiten Fallstudie wurde schwerpunktmäßig das Geschlechterrollenverständnis untersucht. Durch die Themen der aufklärerischen Debatten wurden auch neue Ideen von Erziehung und Erwartungen der Ehepartner formuliert. Den Betrachtern wurden in verschiedenen moralischen Darstellungen in Porzellanfiguren ihre Positionen als gute Mitglieder der Gesellschaft vor Augen geführt, ihre Rollen als Mütter und Väter, und somit Erzieher guter Staatsbürger. Die Folgen bei Fehltritten wurden ebenfalls visualisiert. So wurde deutlich, dass die Porzellanfigur in ihrem Darstellungsspektrum die für ein Kunstwerk der Zeit geforderte Rolle mit erzieherischer und sittlicher Wirkung einnahm.

Auf formaler Gestaltungsebene ist ebenfalls ein Umwandlungsprozess und das Ringen um gesellschaftliche Führungsansprüche zu erkennen. Die zeitgenössische zulässige Darstellung war für die bürgerliche Seite meist nur die eines Ideals des Bürgers, wie das der guten Eltern, oder beispielsweise des folgsamen und moralisch ein-

wandfreien Soldaten und damit eines treuen Staatsdieners. Das „ideale" Verhalten gemäß der aktuellen Aufklärungsdebatten und die Rollen, die die Einwohner eines Staates oder alle Mitglieder einer Gesellschaft einnehmen sollten, konnten so vor Augen geführt werden. In der Darstellung verschiedener Mitglieder der Gesellschaft in Porzellanfiguren, die jeweils bei der Ausführung einer als Ideal angesehenen Handlung betrachtet werden konnten, wie den Eltern, war einerseits ihre Erziehungsarbeit an den Kindern zu erkennen. Es fand aber auch eine Art Erziehung des Betrachters statt.

Es wurde in der Fürstenfamilie die „ideale" Kernfamilie als genauso wichtig präsentiert wie in der bürgerlichen Familie. Die Familie um Fürst Leopold beispielsweise zeigt sich einerseits als Teilhaber auf gleicher Ebene an gleichen Werten und Moden wie die Zeitgenossen aus anderen Gesellschaftsschichten. Andererseits wird ihr Anspruch, als Vorbild zu gelten, trotzdem deutlich: Die individuelle, porträtähnliche Darstellung war nur für einen bestimmten Personenkreis zulässig. Das waren auf Seiten des Bürgertums Gelehrte und gefeierte Persönlichkeiten wie Schauspieler, also Personen des öffentlichen Lebens. Auf adeliger Seite wurden hingegen auch individuelle Persönlichkeiten dargestellt, die gezielt bei einer privaten bzw. familiären Szene präsentiert wurden. Das ist in der Familienszene um den Erzherzog Leopold oder der Erzherzogin Marie Christin und dem Herzog Albert von Sachsen-Teschen erkennbar. Hier wurde das öffentliche Portrait bzw. das Repräsentieren geschickt mit den Darstellungsmitteln und Motiven des aktuellen Aufklärungsdiskurses zum Familienideal kaschiert. Dabei wurde subtil auf das Partizipieren an aktuellen Aufklärungsdebatten und -forderungen und auf vom Bürgertum ausgehende Ideale, wie das des Familienlebens und des Rückzugs ins Privatleben verwiesen. Es wurde in dieser Fallstudie also auch verdeutlicht, dass in der kleinplastischen Darstellung dieser in der Öffentlichkeit bekannten Familien ein kluger Schachzug erkennbar wurde, um weiterhin in Zeiten der gesellschaftlichen Umbrüche eine Führungsrolle zu beanspruchen. In einer miniaturisierten Form eines Denkmals wurden die Fürstenfamilien präsentiert. So wurde eine Möglichkeit des Andenkens in die Privatsphäre anderer Personen übertragen.

Es wurde herausgearbeitet, dass mittels des Genres Szenen dargestellt wurden, die dem Erhalt des Friedens und des Staatenwohles dienten, und das ideale Verhalten aller Einwohner eines Staates und Mitglieder der Gesellschaft zeigten. Adelige und Bürger entdeckten Themen und Werte dargestellt, die von beiden Seiten akzeptiert und angenommen wurden, wie das Familienleben. Die Definition für manche Porzellanfiguren als Genrefiguren im Sinne bäuerlicher und alltäglicher Themen muss

bei Berücksichtigung der Auflösung der strengen Gattungshierarchien zum Ende des 18. Jahrhunderts relativiert werden. Es wurde verdeutlicht, wie die Porzellanfigur von der ursprünglichen Funktion als Zimmer- und Tafeldekoration zu einem Spiegel aktueller gesellschaftlicher und geisteswissenschaftlicher Ströme wurde. Dies ist auch in den nachfolgenden Schwerpunkten herausgearbeitet worden: Der Fokus der dritten Fallstudie lag auf satirischen Darstellungen. Neben einer langsamen Auflösung der gesellschaftlichen Barrieren war im Zuge der Aufklärungsdebatten auch eine Lockerung der Gattungsgrenzen der Kunst zu erkennen. Die im 18. Jahrhundert noch junge Gattung der Satire und Karikatur bot, wie an den Porzellanfiguren in der dritten Fallstudie gezeigt wurde, Vorlagen für eine besondere Darstellung der zeitgenössischen Zustände. In überspitzten satirischen Darstellungen wurde auf die modischen Ausschweifungen der höfischen Gesellschaft Bezug genommen. Die Lasterhaftigkeit der Eitelkeiten und des Drangs, an Modetrends teilzunehmen, wurde dem Betrachter mittels übertriebener Darstellungsweisen präsentiert, und eine deutliche, aber humorvoll formulierte Kritik geäußert. Bei Porzellanfiguren mit satirischen Szenen wurde bestätigt, dass vom Betrachter ein ähnlicher Interpretationsprozess verlangt wird wie beim Betrachten einer Karikatur. Sowohl die Karikatur als auch die Porzellanfigur muss sich dem Urteil eines mit bildsprachlichen Kompetenzen und bekannten Bildfiguren vertrauten Betrachters aussetzen. Karikaturen spielen auf Ereignisse an, die nur einem informierten Zeitgenossen verständlich sind. Das Satirische einer Szene kann erst erkannt werden, wenn das Bild in den entsprechenden politischen, historischen und ikonographischen Kontext gesetzt wird. Dies gilt ebenso für das Interpretieren einer Porzellanfigur, und so wird der Bildungshintergrund des Betrachters abgefragt.

Verschiedene Ebenen wurden in den Gruppen der satirischen Frisierszenen erkennbar. Einerseits wurde eine Wertschätzung der künstlerischen Arbeit des Coiffeurs thematisiert, dessen Werk elementar dazu beitrug, den Auftritt höfischer Selbstdarstellung und die Geltungssucht der höheren Stände in der Öffentlichkeit zu gewährleisten. In diesen Frisierszenen wurde auch das Wechselspiel zwischen Privatheit und Öffentlichkeit anschaulich. Mittels der Verwendung von teilweise zur Ausformungszeit der Porzellanfiguren bereits altmodischen Frisuren und Kleidung wurde das „Veraltete“ und „Rückständische“ dieser Gesellschaftsschicht verdeutlicht. Ausformungen derselben Gruppen in späterer Zeit belegten aber neben der mittels satirischer Übertreibung geäußerten Kritik auch ein anhaltendes Interesse an diesen Motiven in anderer Hinsicht: Hierin konnte einerseits die Reflektion über vergangene

und überwundene Zeiten und darauffolgende Innovation angeregt werden. Andererseits konnte die Frage nach Ziel und Status gesellschaftlicher Umwandlungsprozesse auch aus nostalgischer Perspektive erfolgen, wenn die Figuren in späterer Zeit eher als rückblickend verklärende Sicht auf höfischen Prunk und „klar gegliederte“ soziale Schichten verstanden wurden.

Die modische Kleidung stellte neben den übertriebenen Frisuren ebenfalls ein Mittel zur Gesellschaftskritik dar. In diesen Porzellanfiguren konnte herausgearbeitet werden, wie durch die überspitzte Darstellung modischer Ausschweifungen auch eine Warnung vor dem Streben nach gesellschaftlichem Aufstieg durch Betrug und Vortäuschen eines falschen Status anschaulich gemacht wurde. Ein moralisch ermahnender und somit erzieherischer Aspekt ist also auch in diesen Gruppen erkennbar.

Die Satire als Stilmittel und die Porzellanfigur als greifbare Kleinplastik hoben die Abgrenzung in intellektueller und räumlicher Ebene des Betrachters zum Motiv auf, beide wurden auf eine Art Augenhöhe gebracht. Ähnlich der allegorischen Bildsprache liefern die Bildzeichen des satirischen Repertoires Hintergrundinformationen. Mit satirischen Mitteln konnten Personen, wie in den Szenen mit übertriebenen Frisuren oder dem sozialen Stand nicht entsprechender Kleidung, Eigenschaften zugewiesen werden, die einer offiziellen repräsentativen Darstellungsweise widersprechen oder gegen sie verstoßen, und so eine Distanzierung zu diesen Personen erzeugt werden. Die Komik nahm den Dargestellten die Würde. Durch die geschaffene Distanz war der Kritiker aber auf der sicheren Seite, da er keine individuell erkennbare Person angriff. Die Möglichkeit zum individuellen Erkennen der Person bei Szenen, die Kritik formulieren, musste vermieden werden. Hier wurde ein Unterschied zu der vorangegangenen zweiten Fallstudie deutlich: Mitglieder der aristokratischen Gesellschaftsschicht wurden individuell erkennbar dargestellt, wenn sie ein zu der Zeit ideales oder positiv besetztes Verhalten zeigten.

Die hier untersuchten Porzellanfiguren zeigten die Anpassung der Modelleure und Manufakturen an aktuelle modische, aber auch kunsttheoretische Debatten. Letztlich unterlagen alle demselben Ziel: Das Partizipieren an aktuellen Werten und gesellschaftlichen Umwandlungsprozessen. In diesem Kontext wurde der Blick auch auf einen weiteren Aspekt gerichtet: der Position des Künstlers innerhalb der Gesellschaft. Die Porzellanmodelleure waren als Angestellte der Manufakturen einerseits in der Verpflichtung, einen manufakturcharakteristischen Stil zu vertreten und die Vorgaben der Auftraggeber zu erfüllen. Durch ihre Ausbildung als Bildhauer waren sie in der Position, Bildwerke nach eigenen Vorstellungen und Ideen zu schaffen.

Einige waren in Gelehrtenkreisen integriert und verfolgten die dort diskutierten Themen. In einigen Werken wird eine Forderung nach einer höheren Wertschätzung der Kunst und der Leistung der Modelleure lesbar, die diese auch unterstrichen, indem sie aus Manufakturen abwanderten, in denen sie nicht ausreichend gefördert und bezahlt wurden. In Szenen mit Coiffeuren, die an den hohen Frisuren und so an den Symbolen des höfisch-absolutistischen Zeremoniells arbeiten, wurden versteckte Forderungen nach Anerkennung des wichtigen Beitrages zu diesem Auftritt deutlich. In Verbindung mit der klar artikulierten Forderung der französischen Coiffeure aus der Klageschrift von 1768, als Künstler zu gelten, kann auch für einige Porzellanmodelleure zumindest das Wissen und partielle Teilnahme nach ähnlicher Forderung zur Wertschätzung vermutet werden.

In dem Abschnitt zur Untersuchung der Porzellanfiguren mit Spielerszenen innerhalb der dritten Fallstudie wurde ein weiterer Aspekt betont: Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Forderungen der Aufklärung wurde an die adelige Führungsschicht immer öfter die Frage nach der Legitimation dieses Status gestellt. In Spielerrunden wurde das Lasterhafte gezeigt und mit der moralischen Ermahnung, sich von dieser Sünde und dem finanziellen Ruin fernzuhalten, anschaulich gemacht. Letztendlich richten sich diese Mahnungen aber an jeden Porzellansammler.

Sowohl bei einer Porzellanfigur als auch einem Theaterdarsteller des 18. Jahrhunderts trug zur Interpretation der Szene entscheidend die korrekte Körpersprache bzw. Körperhaltung und Gestik bei. Lessing vertrat in seinem Werk *Laokoon: oder über die Grenzen von Malerei und Poesie* (1766) die Ansicht, dass der Zweck von Werken der bildenden Kunst in ihrer andauernden Betrachtung liege. Es werde die aktive oder produktive Beteiligung des Betrachters, also seine Einbildungskraft gebraucht. Grundlage für den Anreiz der produktiven Einbildungskraft des Betrachters sei dessen Wissen um entsprechende kulturelle Zusammenhänge, also eine Form der Teilhabe an einem allgemein geteilten Fundus kulturellen Wissens, beispielsweise antiker Mythologie, Geschichte oder Theater und Literatur. Dieser Fundus gemeinsamen kulturellen Wissens konnte bei der Betrachtung von Porzellanfiguren angeregt und diskutiert werden. Die Porzellanfigur kann nur einen Moment der Handlung wiedergeben. Bei der näheren Betrachtung einer solchen Theaterfigur aus der vierten Fallstudie wie dem *Geist von Hamlets Vater* wird also deutlich: Die Darstellung oder Anwendung des von Lessing so bezeichneten „fruchtbaren Augenblicks“ oder anders genannt des „prägnanten Moments“ ist auch für die Kontextualisierung und das Verstehen der Porzellanfigur wichtig.

Einzelne Aspekte, wie die Existenz von Geheimgesellschaften im Roman *Wilhelm Meister* in Form der Turmgesellschaft, waren im 18. Jahrhundert als parallel zu öffentlich auftretenden Interessenvereinigungen, verborgene Teile des gesellschaftlichen Lebens, und trotzdem auch in der Darstellung in Porzellanfiguren, beispielsweise als Freimaurerfiguren vertreten. In ihnen wurde ein weiterer Aspekt des Wechselspiels zwischen Privatheit und Öffentlichkeit anschaulich.

Sicher waren viele Porzellanprodukte der damaligen Zeit als dekorative Objekte gedacht, und sie sind nur als solche zu behandeln. Doch wie an den in dieser Arbeit exemplarisch untersuchten Gruppen gezeigt werden konnte, offenbaren einige Kleinplastiken aus Porzellan durch die Kombination ihrer Motive, des Materials und dem erzählerischen Gehalt eine besondere Stellung als Kleinskulpturen. In ihrer Ausgestaltung wurde das Interesse und die Teilhabe an gesellschaftlichen Themen der Zeit seitens des Porzellansammlers anschaulich.

Bei genauer Betrachtung wurde deutlich, dass viele Motive in Porzellan dazu anregten, die eigene Position zu hinterfragen oder sich dieser zu vergewissern. Durch die Untersuchung der Lebenshaltungskosten der damaligen Zeit und der Produktionskosten der Porzellanfiguren wurde jedoch auch klar: Nur finanziell gut gestellte Personen konnten sich diese Figuren leisten. Zum Zeitpunkt am Ende des 18. Jahrhunderts dominierten in politischer und kultureller Hinsicht letztlich noch immer Angehörige der aristokratischen Schicht, die durch diese Position auch noch die Themen- und Motivwahl lenken konnten. Allerdings waren sie durch den tiefgreifenden Umwandlungsprozess des aufklärerischen Bildungs- und Erziehungsprogramms, dessen Leitmotiv unter anderem die Befreiung aller Menschen aus allen Zwängen war, doch in der Pflicht, sich an dem Wandlungsprozess zu beteiligen. Innerhalb dieses Wandels entstand in Form der „bürgerlichen Öffentlichkeit" eine neue Begegnungssphäre, in der Themen, die auch in Porzellanfiguren dargestellt waren, diskutiert wurden. Insgesamt lässt sich jedoch festhalten, dass die Porzellanfigur aus dem Kontext einer adeligen Lebensweise stammt, durch den hohen Preis tendenziell auch in diesen Kreisen erworben wurde, und selbst die kleinen Sammlerfiguren mit Theatermotiven auf eine aristokratische Lebensweise rekurrieren. Die hier untersuchten Porzellanfiguren präsentieren also auf vielfältige Weise den Umwandlungsprozess ihrer Entstehungszeit, aber eben nur den Prozess, und deuten nur eine Zukunftsvision an. So waren die Käufer dieser Porzellangruppen letztlich diejenigen, die sich selbst und ihresgleichen in vielen Szenen wiederentdeckten. So musste speziell der Spott so leicht dosiert sein, dass keiner angegriffen wurde, aber

man sich doch amüsiert bei gemeinsamer Betrachtung über die Szenen unterhalten konnte und zu Reflektion der zeitgenössischen Themen angeregt wurde.

Die These, dass Kritik an bestehenden Zuständen und Forderungen nach Innovation im Zuge der aufklärerischen Diskussionen nicht nur in gesellschaftlichen Zusammenkünften diskutiert wurde, sondern auch in einigen Porzellanfiguren lesbar war und zu Meinungsaustausch anregte, wurde in dieser Arbeit anhand verschiedener Exemplare und Fallstudien bestätigt. So konnte herausgearbeitet werden, wie die politischen und gesellschaftlichen Umwandlungsprozesse zum Ende des 18. Jahrhunderts auch in Porzellanfiguren erkennbar sind.

Literaturverzeichnis

Abel 1974

Wilhelm Abel: Massenarmut und Hungerkrisen im vorindustriellen Europa. Versuch einer Synopsis, Hamburg 1974.

Adam 1997

Wolfgang Adam (Hrsg.): Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, 2 Bde., Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 28).

Ahrens 2017

Annette Ahrens: Sammlung Faltus. Wiener Porzellanfiguren des Rokoko, Wien 2017.

AKL

Andreas Beyer/Bénédicte Savoy/Wolf Tegethoff (Hrsg.): Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Berlin u. a. 1992 ff.

Aksan 2006

Virginia Aksan: War and peace, in: Suraiya N. Faroqhi (Hrsg.): The Cambridge History of Turkey, Bd. 3: The Later Ottoman Empire, 1603–1839, Cambridge 2006, S. 81–117. URL: https://doi.org/10.1017/CHOL9780521620956.

Ananieva/Holm 2006

Anna Ananieva/Christiane Holm: Phänomenologie des Intimen. Die Neuformulierung des Andenkens seit der Empfindsamkeit, in: Birgit Gablowski (Hrsg.): Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken (Kat. Ausst. Frankfurt am Main, Museum für Angewandte Kunst), Köln 2006, S. 156–187.

Ariès 2007

Philippe Ariès: Geschichte der Kindheit, München 2007.

Asche 1977

Sigfried Asche: Bemerkungen zu Balthasar Permoser, in: Jörg Rasmussen (Hrsg.): Barockplastik in Norddeutschland (Kat. Ausst. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe) Mainz 1977, S. 183–196.

Asche 1978

Sigfried Asche: Balthasar Permoser. Leben und Werk, Berlin 1978.

Badinter 1992

Elisabeth Badinter: Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute, München 1992.

Beaucamp-Markowsky/Christen 2008–2014

Barbara Beaucamp-Markowsky/Jean Christen: Frankenthaler Porzellan, 3 Bde., München 2008–2014.

Bensch 1928
Die Entwicklung der Berliner Porzellanindustrie unter Friedrich dem Großen, Berlin 1928.

Bertuch/Kraus 1786
Friedrich Justin Bertuch/Georg Melchior Kraus: Einleitung, in: Journal des Luxus und der Moden 1 (1786), S. 3–16.

Bischoff 1998
Cordula Bischoff: Die Schwäche des starken Geschlechts. Herkules und Omphale und die Liebe in bildlichen Darstellungen des 16. bis 18. Jahrhunderts, in: Martin Dinges (Hrsg.): Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Göttingen 1998, S. 153–186.

Boardman 1994
John Boardman: Omphale, in: Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC), 20 Bde., hrsg. von der Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Zürich 1981–2009, Bd. 7,1: Oidipous –Theseus et addenda Kassandra I, Kyknos I, Mousa, Mousai, Musae, Nestor, Zürich 1994, S. 45–53.

Bobertag 1884
Felix Bobertag: Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland, Berlin 1884.

Bodinek 2018
Claudia Bodinek (Hrsg.): Raffinesse im Akkord. Meissener Porzellanmalerei und ihre grafischen Vorlagen, 2 Bde., Petersberg 2018.

Boehn 1939
Max von Boehn: Die Mode. Menschen und Moden im 18. Jahrhundert, München 1939.

Bombek 2005
Marita Bombek: Kleider der Vernunft. Die Vorgeschichte bürgerlicher Präsentation und Repräsentation in der Kleidung (Diss. Phil. Oldenburg 1994), Münster 2005.

Braesel 1993
Michaela Braesel: Literarische Themen. Siebenteiliges Solitaire KPM, Modell „Glatt“, bemalt mit bunten Szenen aus Gotthold Ephraim Lessings Theaterstück Minna von Barnhelm, 1771/1772, in: Johanna Lessmann/Michaela Braesel/Katharina Dück (Bearb.): Berliner Porzellan des 18. Jahrhunderts aus Eigenen Beständen (Kat. Ausst. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe), Hamburg 1993, S. 97–102.

Brandes 1999
Helga Brandes: Moralische Wochenschriften, in: Ernst Fischer/Wilhelm Haefs/York-Gothart Mix (Hrsg.): Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800, München 1999, S. 225–232.

Brunner 1956
Otto Brunner: Neue Wege der Sozialgeschichte, Göttingen 1956.

Bryan 1886–1889
Michael Bryan: Dictionary of Painters and Engravers. Biographical and critical, hrsg. von Robert Edmund Graves, 2 Bde., London 1886–1889.

Brüning 1905
Adolf Brüning: Kupferstiche als Vorbilder für Porzellan, in: Kunst und Handwerk. Monatszeitschrift des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie 8 (1905), S. 24–35.

Bursche 1974
Stefan Bursche: Tafelzier des Barock (Diss. Phil. Berlin 1968), München 1974.

Busch 1977
Werner Busch: Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge (Diss. Phil. Tübingen 1973), Hildesheim 1977.

Busch 1993
Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

Bußmann 2011
Frédéric Bußmann: Agitation, in: Fleckner/Warnke/Ziegler 2011, Bd. 1, S. 36–46.

Börsch-Supan 1971
Helmut Börsch-Supan (Hrsg.): Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, 2 Bde., Berlin 1971.

Büttner/Gottdang 2013
Frank Büttner/Andrea Gottdang: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2013.

Casanova – Loos 1964
Giacomo Casanova Chevalier de Seingalt: Geschichte meines Lebens, hrsg. von Erich Loos, übers. von Heinz von Sauter, 12 Bde., Berlin 1964–1967.

Cassidy-Geiger 1996
Maureen Cassidy-Geiger: Graphic Sources for Meissen Porcelain. Origins of the Print Collection in the Meissen Archive, in: Metropolitan Museum Journal 31 (1996), S. 99–129.

Cassidy-Geiger 2007
Maureen Cassidy-Geiger: Fragile diplomacy. Meissen porcelain for European courts ca. 1710-1763, New York 2007.

Chilton 2001
Meredith Chilton: Harlequin unmasked. The Commedia dell' Arte and Porcelain Sculpture, New Haven 2001.

Corvinus 1773
Gottlieb Siegmund Corvinus: Nutzbares, galantes und cürieuses Frauenzimmer-Lexicon: worinnen alles, was ein Frauenzimmer zu wissen nöthig hat, nach alphabethischer Ordnung kürzlich beschrieben wird; nebst einem Anhange von Küchen-Zetteln und Rissen zu Tafel-Aufsätzen; 2 Bde., Leipzig 1773.

Daniel 2012
Ute Daniel: Stadt und Hof, wann erfolgte die Wende? in: Jan Hirschbiegel/Werner Paravicini/Jörg Wettlaufer (Hrsg.): Städtisches Bürgertum und Hofgesellschaft. Kulturen integrativer und konkurrierender Beziehungen in Residenz- und Hauptstädten vom 14. bis ins 19. Jahrhundert, Ostfildern 2012, S. 271–280.

Deinhardt/Frindte 2005
Katja Deinhardt/Julia Frindte: Ehe, Familie und Geschlecht, in: Hahn/Hein 2005, S. 253– 273.

Diderot 1875
Denis Diderot: Lettres sur les sourds et muets, in: ders.: Oeuvres completes de Diderot, revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à divers époques et les manuscrits inédits conservés à la bibliothèque de l'Ermitage, notices, notes, table analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIe siècle, hrsg. von Jules Assézat, 20 Bde., Paris 1875–1877, Bd. 1, Paris 1875, 343–428.

Dieckmann 1968
Herbert Dieckmann: Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, in: Hans Robert Jauß (Hrsg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968, S. 271–317.

Dinges 1993
Martin Dinges: Von der „Lesbarkeit der Welt" zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien. Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft, in: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte 44 (1993), S. 90–112.

Dobler 2015
Andreas Dobler: Zwischen Zuckerguss und Marmor. Unglasierte Porzellanfiguren der Manufakturen in Vincennes und Sèvres, in: Kat. Ausst. Frankfurt am Main 2015, S. 87–99.

Ducret 1965
Siegfried Ducret: Fürstenberger Porzellan, 3 Bde., Braunschweig 1965.

Ducret 1973
Sigfried Ducret: Keramik und Graphik des 18. Jahrhunderts. Vorlagen für Maler und Modelleure, Braunschweig 1973.

Döring 1985a
Jürgen Döring: Modetorheiten, in: Kat. Ausst. Hannover u. a 1985, S. 281–313.

Döring 1985b
Jürgen Döring: Napoleon in der Karikatur, in: Kat. Ausst. Hannover u. a 1985, S. 169–188.

Eberle 2010
Martin Eberle: Cris de Paris – Ausrufer für die Tafel, in: Kat. Ausst. Dresden 2010, S. 69–77.

Engelmann 1857
Wilhelm Engelmann: Daniel Chodowiecki‘s sämmtliche Kupferstiche. Mit drei Kupfertafeln, Copien der seltensten Blätter des Meisters enthaltend, beschrieben, mit historischen, literarischen und bibliographischen Nachweisungen, der Lebensbeschreibung des Künstlers und Registern versehen, Leipzig 1857.

Eschenburg 1787
Johann Joachim Eschenburg: Ueber W. Shakspeare. Mit Shakspears Bildniß, Zürich 1787.

Eschenburg 1812
Johann Joachim Eschenburg: Entwurf einer Geschichte des Collegii Carolini in Braunschweig, Berlin 1812.

Faulstich 2002
Werner Faulstich: Die Geschichte der Medien, 5 Bde., Göttingen 1996–2004, Bd. 4: Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830), Göttingen 2002.

Fleckner/Warnke/Ziegler 2011
Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hrsg.): Politische Ikonographie. Ein Handbuch, 2 Bde., München 2011.

Folnesics/Braun 1907
Josef Folnesics/Edmund Wilhelm Braun: Geschichte der K. K. Wiener Porzellan-Manufaktur, Wien 1907.

Folnesics 1914
Josef Folnesics: Die Wiener-Porzellan Sammlung Karl Mayer. Katalog und historische Einleitung, Wien 1914.

Fontaine 1811
Jean de la Fontaine: Schwänke und Mährchen, 2 Bde., Berlin 1811.

Fowler 2008
Bridget Fowler: Pierre Bourdieu und Norbert Elias über symbolische und physische Gewalt. Ein Vergleich, in: Robert Schmidt/Volker Woltersdorff (Hrsg.): Symbolische Gewalt. Herrschaftsanalyse nach Pierre Bourdieu, Konstanz 2008, S. 75–99.

Frie 2005
Ewald Frie: Adel und bürgerliche Werte, in: Hahn/Hein 2005, S. 393–414.

Fröhlich-Schauseil 2018
Anke Fröhlich-Schauseil/Deutsches Damast- und Frottiermuseum Großschönau und Sächsische Landesstelle für Museumswesen an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.): Schenau (1737–1806); Monografie und Werkverzeichnis der Gemälde, Handzeichnungen und Druckgrafik von Johann Eleazar Zeißig, gen. Schenau, Petersberg 2018.

Félibien 1669
André Félibien: Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l’année 1667, Paris 1669.

Füssel 2010
Marian Füssel: Der Siebenjährige Krieg, München 2010.

Garve – Pittrof 1987
Christian Garve: Über die Moden, hrsg. von Thomas Pittrof, Frankfurt am Main 1987.

Gerhard/Kaufhold 1990
Hans-Jürgen Gerhard/Karl Heinrich Kaufhold (Hrsg.): Preise im vor- und frühindustriellen Deutschland. Grundnahrungsmittel, Göttingen 1990.

Gerhard/Kaufhold 2001
Hans-Jürgen Gerhard/Karl Heinrich Kaufhold (Hrsg.): Preise im vor- und frühindustriellen Deutschland. Nahrungsmittel, Getränke, Gewürze, Rohstoffe und Gewerbeprodukte, Stuttgart 2001.

Gerhard 1984
Hans-Jürgen Gerhard: Löhne im vor- und frühindustriellen Deutschland. Materialen zur Entwicklung von Lohnsätzen von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Göttingen 1984.

Gielke 2003
Dieter Gielke: Meissner Porzellan des 18. und 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Sammlung des Grassimuseums Leipzig, hrsg. vom Grassimuseum Leipzig, Museum für Kunsthandwerk, Leipzig 2003.

Goethe – Dietrich 2013
Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, Nachw. von Angelika Dietrich, Hamburg: Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, 2013.

Goethe – Richter u. a. 1985–1998
Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hrsg. von Karl Richter u. a., 33 Bde., München 1985–1998.

Gramaccini 2006
Norberto Gramaccini: Die Aura der Reproduzierbarkeit. Zum Aufkommen der Bronzestatuetten und des Kupferstichs im 15. Jahrhundert, in: Peter C. Bol/Heike Richter (Hrsg.): Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck, Petersberg 2006, S. 57–64.

Grillparzer 2013
Alexander Grillparzer: Die Drechselbank von Kurfürst Max Emanuel im Bayerischen Nationalmuseum. Eine Bestandsaufnahme (Dipl.-Arbeit TU München 2012/2013), München 2013.

Habermas 2013
Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt am Main 2013.

Hahn/Hein 2005
Hans-Werner Hahn/Dieter Hein (Hrsg.): Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption, Köln 2005.

Hausen 1978
Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere". Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Heidi Rosenbaum (Hrsg.): Seminar Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen, Frankfurt am Main 1978, S. 161–194.

Hausen 2013
Karin Hausen: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte, Göttingen 2013 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft; 202).

Heim 2016
Dorothee Heim: Die Berliner Porzellanplastik und ihre skulpturale Dimension 1751–1825. Der Sammlungsbestand des Kunstgewerbemuseums Staatliche Museen zu Berlin, Regensburg 2016.

Herzog 2012
Katharina Herzog: Mythologische Kleinplastik in Meißener Porzellan 1710–1775 (Diss. Phil. Passau 2008), Passau 2012, urn:nbn:de:bvb:739-opus-26793.

Hettling 2005
Manfred Hettling: Die Kleinstadt und das Geistesleben, in: Hahn/Hein 2005, S. 273–290.

Hofmann 1921
Friedrich H. Hofmann: Johann Peter Melchior 1742–1825, München 1921.

Hofmann 1985
Werner Hofmann: Die Karikatur. Eine Gegenkunst, in: Kat. Ausst. Hannover u. a. 1985, S. 355–383.

Hofstetter 2018
Bodo Hofstetter: Portraitminiaturen. Sammlerseminar No. 52, in: Weltkunst 150, (November 2018), S. 54–63.

Hogarth – Heininger 2008
William Hogarth: Analyse der Schönheit, Nachw. von Peter Bexte, übers. von Jörg Heininger, Hamburg 2008.

Hufeland 1803
Christoph Wilhelm Hufeland: Guter Rath an Mütter über die wichtigsten Punkte der physischen Erziehung der Kinder in den ersten Jahren, Berlin 1803.

Hürkey 1997
Edgar J. Hürkey: Johann Peter Melchior in Frankenthal, in: Kat. Ausst. Ratingen/Mainz 1997, S. 138–157.

Jaumann 2011
Herbert Jaumann (Hrsg.): Rousseau in Deutschland: Neue Beiträge zur Erforschung seiner Rezeption, Berlin/New York 2011.

Jedding-Gesterling 1988a
Maria Jedding-Gesterling (Hrsg): Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart, München 1988.

Jedding-Gesterling 1988b
Maria Jedding-Gesterling: Régence, Rokoko und Luis XVI. (1715–1789), in: Jedding-Gesterling 1988a, S. 119–148.

Jedding-Gesterling 1988c
Maria Jedding-Gesterlin: Barock (um 1620–1715), in: Jedding-Gesterling 1988a, S. 97–118.

Jeffares 2008
Neil Jeffares: Pastels and pastellists. Dictionary of pastellists before 1800, London 2008, URL: http://www.pastellists.com/Articles/PETERSja.pdf#search=%22Anton%20de%20PEters%22 <25.3.2024>.

Kaendler 2002
Johann Joachim Kaendler: Die Arbeitsberichte des Meissener Porzellanmodelleurs Johann Joachim Kaendler. 1706–1775, Leipzig 2002.

Kajava 1989
Mika Kajava: Cornelia Africani f. Gracchorum, in: Arctos. Acta Philologica Fennica 23, (1989), S. 119–131.

Kant 2015
Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft (Erstveröffentlichung 1790), Köln 2015.

Kappel 2014
Jutta Kappel: „An aus Elffenbein gemachten Stücken". Zwei Werke von Melchior Barthel aus der Sammlung des Grafen Heinrich von Brühl, in: Dresdener Kunstblätter 58/2 (2014), S. 28–35.

Kappel 2015
Jutta Kappel: Johann Christoph Ludwig Lücke, in: AKL, Bd. 85: Linstow – Luns, Berlin u. a. 2015, S. 461 f.

Kappel 2017a
Jutta Kappel (Hrsg.): Elfenbeinkunst im Grünen Gewölbe zu Dresden. Geschichte einer Sammlung, Wissenschaftlicher Bestandskatalog (Statuetten, Figurengruppen, Reliefs, Gefäße, Varia), Dresden 2017.

Kappel 2017b
Jutta Kappel: „Die Künste selbst, so wie ihre Arten, sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen […]." Einführende Betrachtungen zur Ausstellung, in: Jutta Kappel (Hrsg.): An-Sichten: Barocke Elfenbeinkunst im Dialog der Künste (Kat. Ausst. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe), Dresden 2017, S. 7–22.

Kasten 2015
Eberhard Kasten: Franz Conrad Linck, in: AKL, Bd. 84: Leibundgut – Linssen, Berlin u. a. 2015, S. 477.

Kasten 2019
Eberhard Kasten: Valentin Sonnenschein, in: AKL, Bd. 105: Somaré – Steenkamp, Berlin u. a. 2019, S. 47.

Kat. Aukt. Berlin 1925
Kat. Aukt. Rudolph Lepke´s Kunst-Auctions-Haus Berlin, Europäisches Porzellan des XVIII. Jahrhunderts, Die Sammlung Darmstädter, Berlin, 24.–26. März 1925, https://doi.org/10.11588/diglit.18620#0251.

Kat. Aukt. Berlin 1929a
Kat. Aukt. Paul Cassirer, Sammlung Dr. Eduard Simon, Berlin, 10.–11. Oktober 1929, Bd. 1: Gemälde und Plastik, https://doi.org/10.11588/diglit.17111

Kat. Aukt. Berlin 1929b
Kat. Aukt. Paul Cassirer und Hugo Helbing, Porzellansammlung Siegfried Salz, Berlin, 26. – 27. März 1929, https://doi.org/10.11588/diglit.16458#0082.

Kat. Aukt. München 1911
Kat. Aukt. Galerie Helbing München, Sammlung vorwiegend süddeutscher Porzellane aus österreichischem Schlossbesitz, München, 26. Mai 1911, https://doi.org/10.11588/diglit.15536#0030.

Kat. Aukt. München 1916
Kat. Aukt. Galerie Helbing München, Porzellane, Gobelins, Teppiche, Metallarbeiten, Gemälde alter und neuerer Meister, Möbel und Anderes aus der Sammlung Georg Hirth, München, 28. November 1916, https://doi.org/10.11588/diglit.20567.

Kat. Aukt. München 1927
Kat. Aukt. Hugo Helbing, Sammlung Rüttgers, München und Sönksen, London, Plön, München 28.–29. Oktober 1927, https://doi.org/10.11588/diglit.15710#0054.

Kat. Aukt. Wien 1905
Kat. Aukt. Dorotheum K. K. Versteigerungsamt Wien, Nachlass der Könige Milan und Alexander von Serbien, Wien, 10.–16. Oktober 1905, https://doi.org/10.11588/diglit.25310

Kat. Aukt. Wien 1928
Kat. Aukt. Auktionshaus für Altertümer Glückselig, Wiener Porzellan, Sammlung Karl Mayer, Wien, 19.–21. November 1928, https://doi.org/10.11588/diglit.16146.

Kat. Aukt. Wien 2010
Kat. Aukt. Dorotheum Wien, Antiquitäten Varia, Wien, 14. Oktober 2010.

Kat. Ausst. Augsburg 2000
Björn R. Kommer (Hrsg.): Adriaen de Vries 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm (Kat. Ausst. Augsburg, Maximilianmuseum), Heidelberg 2000.

Kat. Ausst. Berlin/Wien/New York 2007
Samuel Wittwer/Richard Baron Cohen (Hrsg.): Raffinesse & Eleganz. Königliche Porzellane des frühen 19. Jahrhunderts aus der Twinight Collection New York (Kat. Ausst. Berlin, Schloss Charlottenburg/Wien, Liechtenstein-Museum/New York, Metropolitan Museum of Art), München 2007.

Kat. Ausst. Berlin 2001
Reinhard Jansen (Hrsg.): Fest der Komödianten. Keramische Kostbarkeiten aus den Museen der Welt (Kat. Ausst. Berlin, Schloß Charlottenburg und Bröhan-Museum), Stuttgart 2001.

Kat. Ausst. Berlin 2010
Ulrich Pietsch/Theresa Witting (Hrsg.): Zauber der Zerbrechlichkeit. Meisterwerke europäischer Porzellankunst (Kat. Ausst. Berlin, Stadtmuseum, Ephraim-Palais).

Kat. Ausst. Braunschweig 2008
Gisela Bungarten/Jochen Luckhardt (Hrsg.): Reiz der Antike. Die Braunschweiger Herzöge und die Schönheiten des Altertums im 18. Jahrhundert (Kat. Ausst. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum), Petersberg 2008.

Kat. Ausst. Dresden 2010
Ulrich Pietsch/Claudia Banz (Hrsg.): Triumph der blauen Schwerter. Meißener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710–1815 (Kat. Ausst. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Porzellansammlung), Leipzig 2010.

Kat. Ausst. Dresden 2017
Jutta Kappel (Hrsg.): An-Sichten: Barocke Elfenbeinkunst im Dialog der Künste (Kat. Ausst. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe), Dresden 2017.

Kat. Ausst. Dresden 2018
Jutta Kappel (Hrsg.): Augen-Blicke: Barocke Elfenbeinkunst im Dialog der Künste (Kat. Ausst. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe), Dresden 2018.

Kat. Ausst. Düsseldorf 2019
Susanne Gaensheimer/Doris Krystof/Falk Wolf (Hrsg.): Ai Weiwei (Kat. Ausst. Düsseldorf, Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Grabbeplatz und K21 Ständehaus), München 2019.

Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1994
Patricia Stahl/Stefanie Ohlig (Bearb.): Höchster Porzellan. 1746–1796 (Kat. Ausst. Frankfurt am Main, Historisches Museum der Stadt), Heidelberg 1994.

Kat. Ausst. Frankfurt am Main 2015
Maraike Bückling (Hrsg.): Gefährliche Liebschaften. Die Kunst des französischen Rokoko, (Kat. Ausst. Frankfurt am Main, Liebighaus Skulpturensammlung), München 2015.

Kat. Ausst. Hamburg 1977
Jörg Rasmussen (Hrsg.): Barockplastik in Norddeutschland (Kat. Ausst. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe), Mainz 1977.

Kat. Ausst. Hannover u. a. 1985
Gerhard Langemeyer u. a. (Hrsg.): Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten (Kat. Ausst. Hannover, Wilhelm-Busch-Museum u. a.), 2. korr. Auflage, München 1985.

Kat. Ausst. Köln 2008
Patricia Brattig (Hrsg.): Glanz des Rokoko. Ludwigsburger Porzellan aus der Sammlung Jansen (Kat. Ausst. Köln, Museum für Angewandte Kunst), Stuttgart 2008.

Kat. Ausst. Leipzig 2010
Thomas Rudi (Hrsg.): Exotische Welten. Der Schulz-Codex und das frühe Meissener Porzellan (Kat. Ausst. Leipzig, Grassi Museum für Angewandte Kunst), München 2010.

Kat. Ausst. München 1966
Rainer Rückert (Hrsg.): Meissener Porzellan 1710–1810 (Kat. Ausst. München, Bayerisches Nationalmuseum), München 1966.

Kat. Ausst. New York 2007
Maureen Cassidy-Geiger/Mogens Bencard (Hrsg.): Fragile Diplomacy. Meissen porcelain for European courts ca. 1710–63 (Kat. Ausst. New York, Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture), New York 2007.

Kat. Ausst. Parma/München/Neapel 1995
Christoph Vitali (Hrsg.): Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance (Kat. Ausst. Parma, Palazzo Ducale di Colorno/München, Stiftung Haus der Kunst/Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte), München 1995.

Kat. Ausst. Ratingen/Mainz 1997
Katharina Hantschmann/Klaus Thelen (Hrsg.): Johann Peter Melchior (1747–1825). Bildhauer und Modellmeister in Höchst, Frankenthal und Nymphenburg (Kat. Ausst. Ratingen, Museum der Stadt/Mainz, Landesmuseum), Gelsenkirchen 1997.

Kat. Ausst. Wetzlar 2009
Angelika Müller-Scherf/Anja Eichler (Hrsg.): Wertherporzellan. Lotte und Werther auf Meißener Porzellan im Zeitalter der Empfindsamkeit (Kat. Ausst. Wetzlar, Städtische Museen), Petersberg 2009.

Kat. Ausst. Wien 1971
Wilhelm Mrazek/Waltraud Neuwirth (Hrsg.): Wiener Porzellan. 1718–1864 (Kat. Ausst. Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst), Wien 1971

Kelleher 1984
Bradford D. Kelleher (Hrsg.): The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art, New York 1984.

Keller 1999
Katrin Keller: „Dresden schien zu meiner Zeit ein rechtes bezaubertes Land…“. Zur Festkultur am Hofe Augusts des Starken, in: Michel Espagne/Matthias Middel (Hrsg.): Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert, Leipzig 1999, S. 43–66.

Kienreich 1976
Walter Martin Kienreich: Johann Franz Hieronymus Brockmann oder die Dimensionen der bürgerlichen Fantasie im deutschen und österreichischen Theater der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zur Kulturgeschichte der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Diss. Phil. Wien 1976), Wien 1976.

Kotzurek 2001
Annegret Kotzurek: „Von den Zimmern bey Hof". Funktion, Disposition, Gestaltung und Ausstattung der herzoglich-württembergischen Schlösser zur Regierungszeit Carl Eugens (1737–1793) (Diss. Phil. Stuttgart 2001), Berlin 2001.

Kotzurek 2004
Annegret Kotzurek: Schloss Ludwigsburg zur Zeit Herzog Carl Eugens. Des Herzogs heimliche und offizielle Residenz, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz, hrsg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Tübingen 2004, S. 120–133.

Kramer 1970
Ernst Kramer: Laurentius Russinger. Ein Porzelliner in Höchst, Gutenbrunn und Paris, in: Keramos (50) 1970, S. 83–100.

Krutisch 2015
Petra Krutisch: Die Leichtigkeit des Seins? Raumgestaltung und -ausstattung im Rokoko, in: Maraike Bückling (Hrsg.): Gefährliche Liebschaften. Die Kunst des französischen Rokoko, (Kat. Ausst. Frankfurt am Main, Liebighaus Skulpturensammlung), München 2015, S. 230–239.

Köllmann/Jarchow 1987
Erich Köllmann/Margarete Jarchow: Berliner Porzellan, 2 Bde., München 1987.

Körner 1986
Hans Körner: „Das Mädchen mit dem zerbrochenen Krug" und sein Betrachter. Zum Problem der Allegorie im Werk des Jean-Baptiste Greuze, in: Körner u. a. 1986, S. 239–272.

Körner u. a. 1986
Hans Körner u. a. (Hrsg.): Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts, Hildesheim 1986 (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste; 1).

Lacher 2010
Reimar F. Lacher: Perücke und Zopf. Haarersatz, Mode, Etikette, Gesinnungszeichen, in: Simone Bliemeister/Katrin Dziekan (Hrsg.): Alltagswelten im 18. Jahrhundert: Lebendige Überlieferung in Museen und Archiven in Sachsen-Anhalt, Halle 2010 (Saale), S. 230–246.

Lankheit 1982
Klaus Lankheit: Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia. Ein Dokument italienischer Barockplastik, München 1982.

Lanz 1977
Hans Lanz: Porzellan des 18. Jahrhunderts im Kirschgarten. Aus der Pauls-Eisenbeiss-Stiftung Basel, Meißen, Höchst, Frankenthal, Ludwigsburg, Basel 1977.

Larousse 1874
Pierre Larousse (Hrsg.): Grand dictionnaire universel du XIXe siècle français, historique géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.17 Bde., Paris 1866–1890, Bd. 11: (Mém – Ozza), Paris 1874, S. 621–623.

LCI
Engelbert Kirschbaum/Wolfgang Braunfels (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, 8. Bde., Rom 2004.

Lehner-Jobst 2007
Claudia Lehner-Jobst: Für Kaiser und Kunstliebhaber. Wiener Porzellan als Kunstprodukt zwischen Klassizismus und Biedermeier, in: Kat. Ausst. Berlin/Wien/New York 2007, S. 27–53.

Leibetseder 2004
Mathis Leibetseder: Die Kavalierstour. Adelige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert (Diss. Phil. Berlin 2002), Köln 2004.

Lein 2016
Edgar Lein: Bronzestatuetten und das Problem der Vervielfältigung von Skulpturen, in: Magdalena Bushart/Henrike Haug (Hrsg.): formlos – formbar. Bronze als künstlerisches Material, Köln 2016, S. 57–77.

Lemay 2005
Edna Lemay: Generalstände, in: Reinalter 2005a, S. S. 275–278.

Lenz 1913
Georg Lenz: Berliner Porzellan. Die Manufaktur Friedrichs des Grossen 1763–1786, zum einhundertundfünfzigjährigen Bestehen der Königlichen Porzellan-Manufaktur zu Berlin, 2 Bde., Berlin 1913.

Lessing 1769
Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 2 Bde., Leipzig 1769.

Lessing – Vollhardt 2012
Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, hrsg. von Friedrich Vollhardt, Stuttgart 2012.

Lichtenberg - Grenzmann 1947
Georg Christoph Lichtenberg: Im Rampenlicht Londoner Theater. Briefe aus England, hrsg. von Wilhelm Grenzmann, Köln-Lindenthal 1947.

Lichtenberg – Mautner 1983
Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe, hrsg. von Franz H. Mautner, 4 Bde., Frankfurt am Main 1983.

Lichtenstein/Michel 2006
Jacqueline Lichtenstein/Christian Michel (Hrsg.): Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 12 Bde., Paris 2006–2015, Bd. 1,1: Les Conférences au temps d'Henry Testelin 1648–1681, Paris 2006.

Loesch 2010
Anette Loesch: Empfindsam, aufgeklärt und klassisch? Meissener Porzellan von 1763 bis 1815, in: Kat. Ausst. Dresden 2010, S. 35–51.

Loew/Welsch 2019
Léonard Loew/Lena Welsch: Tagungsbericht: Bildung und "Aufklärung(en)". Ideale und Realitäten - Epochen und Kulturen, 19.3.2019–21.3.2019 Saarbrücken, in: H-Soz-Kult (2019), URL: http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-126878.

Lohenstein 1689
Daniel Casper von Lohenstein: Großmüthiger Feldherr Arminius oder Herrman, Als Ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit, Nebst seiner durchlauchtigen Thußnelda: In einer sinnreichen Staats-, Liebes- und Helden-Geschichte Dem Vaterlande zu Liebe, Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge, 2 Bde., Leipzig 1689–1690, Bd. 1, Leipzig 1689.

Loschek 1999
Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 1999.

Mang/Strobl 2016
Caroline Mang / Julia Strobl (2016, 28. März). Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600. Frühneuzeit-Info, DOI: https://doi.org/10.58079/os81.

Marth u. a. 2018
Regine Marth u. a.: Die „Vier Jahreszeiten" von Balthasar Permoser in Braunschweig 1695–1806–2016, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Berlin 2018 (Patrimonia; 393).

Maurer 2005
Michael Maurer: Bildung, in: Hahn/Hein 2005, S. 227–237.

Maurice 1985
Klaus Maurice: Der drechselnde Souverän. Materialien zu einer fürstlichen Maschinenkunst, übers. von Dorothy Ann Schade, Zürich 1985.

Mauser 1990
Wolfram Mauser: Glückseligkeit und Melancholie in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts, in: Melancholie in Literatur und Kunst, hrsg. von Udo Benzenhöfer, Hürtgenwald 1990.

Maye/Meteling 2009
Harun Maye/Arno Meteling: Mediale Latenz und politische Form. Positionen und Konzepte, in: Lutz Ellrich/Harun Maye/Arno Meteling (Hrsg.): Die Unsichtbarkeit des Politischen. Theorie und Geschichte medialer Latenz, Bielefeld 2009, S. 13–152.

Meder 1922
Joseph Meder: Herzog Albert von Sachsen-Teschen. Zu seinem hundertjährigen Todestag (1740–1822), in: Die Graphischen Künste 45 (1922), S. 73–85, URL: https://doi.org/10.11588/diglit.3631.7.

Mehnert 2003
Henning Mehnert: Commedia dell'Arte. Struktur – Geschichte – Rezeption, Stuttgart 2003.

Meier o. J.
Annette Meier: Der bezwungene Held. Balthasar Permosers „Herkules und Omphale", in: Museumsportal Berlin, URL: https://www.museumsportal-berlin.de/de/magazin/blickfange/balthasar-permosers-herkules-und-omphale/.

Menzhausen 1993
Ingelore Menzhausen: In Porzellan verzaubert. Die Figuren Johann Joachim Kändlers in Meißen aus der Sammlung Pauls-Eisenbeiss Basel, Basel 1993.

Mildner 1997
Ursula Mildner: „Welches Vergnügen, welche Ergözung…" Zu den kunsttheoretischen Schriften von Johann Peter Melchior, in: Kat. Ausst. Ratingen/Mainz 1997, S. 208–219.

Mittenzwei 1998
Ingrid Mittenzwei: Zwischen Gestern und Morgen. Wiens frühe Bourgeoisie an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, Wien 1998.

Monti 2011
Alessandro Monti: Der Preiß des „weißen Goldes". Preispolitik und -strategie im Merkantilsystem am Beispiel der Porzellanmanufaktur Meißen 1710–1830 (Diss. Phil. Köln 2010), München 2011.

Neuwirth 1978
Waltraud Neuwirth: Markenlexikon für Kunstgewerbe, 7 Bde., Wien 1978–2001, Bd. 4: Österreich. Wiener Porzellan, Malernummern, Bossiererbuchstaben und -nummern, Weißdreher- und Kapseldrehernummern, 1744–1864, Wien 1978.

Nicolai 1779
Friedrich Nicolai: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten. Nebst Anzeige der jetztlebenden Gelehrten, Künstler und Musiker, und einer historischen Nachricht von allen Künstlern, welche vom dreyzehnten Jahrhunderte an, bis jetzt, in Berlin gelebt haben, oder deren Kunstwerke daselbst befindlich sind, 2 Bde., Berlin 1779.

Nicolai 1801
Friedrich Nicolai: Über den Gebrauch der falschen Haare und Perrucken in alten und neuern Zeiten. Eine historische Untersuchung, Berlin 1801.

North 2003
Michael North: Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung, Köln 2003.

Ohlig 1994a
Stefanie Ohlig: Johann Peter Melchior. Ein Hofkünstler im Manufakturbetrieb, in: Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1994, S. 34–37.

Ohlig 1994b
Stefanie Ohlig: Zur Verkaufspolitik der Höchster Porzellanmanufaktur, in: Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1994, S. 284–287.

Ohlig 2002
Stefanie Ohlig: Carl Ries als Modellmeister bis 1794, in: Horst Reber/Stefanie Ohlig: Stiftung und Sammlung Kurt Bechtold. Höchster Fayencen und Porzellane, Mainz 2002, S. 264–267.

Opitz 2002
Claudia Opitz: Pflicht-Gefühl. Zur Codierung von Mutterliebe zwischen Renaissance und Aufklärung, in: Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 7 (2002), S. 154–170.

Ovidius Naso – Häuptli 2001
Publius Ovidius Naso/Bruno W. Häuptli (Hrsg.): Deianira an Hercules, in: Publius Ovidius Naso: Liebesbriefe. Heroides Epistulae, Düsseldorf 2001, S. 85–94.

Pauls-Eisenbeiss 1972
Erika Paul-Eisenbeiss: German Porcelain of the 18th Century. The Pauls-Eisenbeiss Collection, Riehen, Switzerland, 2. Bde., übers. von Diana Imber, London 1972.

Pechmann 1959
Günther von Pechmann: Franz Anton Bustelli. Die italienische Komödie in Porzellan, Stuttgart 1959.

Petersen 1930
Julius Petersen: Die literarischen Generationen, Berlin 1930.

Pietropaolo 2001
Domenico Pietropaolo: The Theatre, in: Chilton 2001, S. 9–31.

Pietsch/Loesch/Ströber 2006
Ulrich Pietsch/Anette Loesch/Eva Ströber (Hrsg.): China, Japan, Meißen. Die Porzellansammlung zu Dresden, München 2006.

Pietsch 2013
Ulrich Pietsch: Johann Joachim Kaendler, in: AKL, Bd. 79: Jurgens – Kelder, Berlin u. a. 2013, S. 83 f.

Plutarchus 2005
Plutarchus: Caius Sempronius Gracchus, in: Plutarch's Lives of the Noble Greeks and Romans, komm. von David Trumbull/Patrick McNamara, 2005, URL: http://www.bostonleadershipbuilders.com/plutarch/caiusgracchus.htm.

Porta 1601
Giambattista Della Porta: Menschliche Physiognomy, daß ist, Ein gewisse Weiß vnd Regel, wie man auß der eusserlichen Gestalt, Statur, vnnd Form deß Menschlichen Leibs, vnd dessen Gliedmassen … schliessen könne, wie derselbige auch innerlich … geartet sey; Jn vier vnterschiedene Bücher abgetheilet …, Frankfurt am Main 1601, URL: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00006735.

Portenlänger 1981
Franz Xaver Portenlänger: Franz Konrad Linck und seine Werke im Historischen Museum der Pfalz in Speyer, in: Pfälzer Heimat. Zeitschrift der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften in Verbindung mit dem Historischen Verein der Pfalz und der Stiftung zur Förderung der Pfälzischen Geschichtsforschung 32 (1981), S. 1–15.

Powell/Roach 2004
Margaret K. Powell/Joseph R. Roach: Big Hair, in: Eighteenth-Century Studies 38/1 (2004), S. 79–99.

Preben 1967
Preben Kannik: Uniformen in Farben, übers. von Lisa Lundø, Berlin 1967.

Prinz 1986
Henning Prinz: Raumgestaltung im Taschenbergpalais zur Zeit Friedrich Christians und Maria Antonias, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Beiträge, Berichte 18 (1986), S. 144–163.

Pérau 1745
Gabriel Louis Calabre Pérau: Der verrathene Orden der Freymäurer. Und das offenbarte Geheimniß der Mopsgesellschaft, Leipzig 1745.

Rasmussen 1975
Jörg Rasmussen: Deutsche Kleinplastik der Renaissance und des Barock, Hamburg 1975.

Raspe 1763
Gabriel Nikolaus Raspe (Hrsg.): Accurate Vorstellung der saemtlichen Churfürstl. Hanöverischen Armee zur eigentlichen Kentniss der Uniform von jedem Regimente. Nebst beygefügter Geschichte, worinne von der Stiftung, denen Chefs der Staercke, und den wichtigsten Thaten jedes Regiments Nachricht gegeben wird, Nürnberg 1763, PURL: http://digital.slub-dresden.de/id414976398.

Reber 2010
Horst Reber: Die Porzellanmanufaktur Höchst, in: Ulrich Pietsch/Theresa Witting (Hrsg.): Zauber der Zerbrechlichkeit. Meisterwerke europäischer Porzellankunst (Kat. Ausst. Berlin, Stadtmuseum, Ephraim-Palais), Leipzig 2010, S. 128–133.

Reinalter 2005a
Helmut Reinalter (Hrsg.): Lexikon zum Aufgeklärten Absolutismus in Europa. Herrscher – Denker – Sachbegriffe, Wien 2005.

Reinalter 2005b
Helmut Reinalter: Freimaurerei, in: Reinalter 2005a, S. 236–238.

Reinalter 2005c
Helmut Reinalter: Aufklärung, in: Reinalter 2005a, S. 123–126.

Reissinger 1996
Elisabeth Reissinger: „Die Kaffeegesellschaft“, in: Miszellen, Städtisches Museum Braunschweig 51 (1996), S. 1–6.

Richter 1799
Joseph Richter: Wienerische Musterkarte. Ein Beytrag zur Schilderung Wiens. Vom Verfasser der Eipeldauerbriefe, Wien 1799, URL: http://data.onb.ac.at/rec/AC10248327.

Ritter 2004
Henning Ritter: Die Krise des Helden. Der Ruhm und die großen Männer im Ancien Régime, in: Martin Warnke (Hrsg.): Politische Kunst. Gebärden und Gebaren, Berlin 2004 (Hamburger Forschung zur Kunstgeschichte, Studien, Theorien, Quellen; 3), S. 1–15.

Roettgen 2016
Steffi Roettgen: Die Renaissance als Leitkultur (1400–1570), in: Steffi Roettgen: Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, 2016, URL: https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/lektion-i-die-renaissance-als-leitkultur-1400-1570

Rogasch 2013
Wilfried Rogasch: Schlösser & Gärten in Böhmen und Mähren, Potsdam 2013.

Rousseau – Denhardt 2011
Jean Jacques Rousseau: Emil oder Ueber die Erziehung, 2 Bde., übers. von Heinrich Denhardt, Hamburg 2011.

Saalfeld 1974
Diedrich Saalfeld: Einkommensverhältnisse und Lebenshaltungskosten städtischer Populationen in Deutschland in der Übergangsperiode zum Industriezeitalter, in: Ingomar Bog u. a. (Hrsg.): Wirtschaftliche und soziale Strukturen im saekularen Wandel. Festschrift für Wilhelm Abel zum 70. Geburtstag, 3 Bde., Hannover 1974, Bd. 2: Die vorindustrielle Zeit, ausseragrarische Probleme, S. 417–443.

Santorius 2012
Nerina Santorius: Zerrbilder des Göttlichen. Das Hässliche in der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts als Movens der Moderne (Diss. Phil. Berlin 2009), München 2012.

Scherer 1909
Christian Scherer: Das Fürstenberger Porzellan, Berlin 1909.

Schidlof 1964
Leo Schidlof: The miniature in Europe. In the 16th, 17th, 18th and 19th centuries, Graz 1964.

Schieder 2011
Martin Schieder: Aufklärung, in: Fleckner/Warnke/Ziegler 2011, Bd. 1, S. 95–102.

Schmidt-Linsenhoff 1989
Viktoria Schmidt- Linsenhoff: Zukunftsentwürfe um 1800, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hrsg.): Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760–1830, (Kat. Ausst. Historisches Museum Frankfurt), Frankfurt am Main 1989, S. 503–519.

Schmidt 1925
Robert Schmidt: Das Porzellan als Kunstwerk und Kulturspiegel, München 1925.

Schmidt 2012
Eike D. Schmidt: Das Elfenbein der Medici. Bildhauerarbeiten für den Florentiner Hof von Giovanni Antonio Gualterio, dem Furienmeister, Leonhard Kern, Johann Balthasar Stockamer, Melchior Barthel, Lorenz Rues, Francis van Bossuit, Balthasar Griessmann und Balthasar Permoser, München 2012.

Schmuttermeier 1982
Elisabeth Schmuttermeier: Ein deutsches Modejournal im Wandel vom Rokoko zum Biedermeier, in: Alte und Moderne Kunst 27/183 (1982), S. 50 f.

Schmälzle 2018
Christoph Schmälzle: Laokoon in der Frühen Neuzeit (Diss. Phil. Berlin 2013), 2 Bde., Frankfurt am Main 2018.

Schneemann 1994
Susanne Schneemann: Die Familie im Zeitalter der Aufklärung, in: Wilhelm Siemen/Wolfgang Schilling/Susanne Schneemann (Hrsg.): Zerbrechliche Familien. Eine motivgeschichtliche Betrachtung europäischer Porzellane vom 18. Jahrhundert bis heute im Kontext der Sozialgeschichte (Kat. Ausst. Hohenberg an der Eger, Museum der Deutschen Porzellanindustrie), Hohenberg an der Eger 1994, S. 57–80.

Schneider 1994
Klaus Schneider: Natur – Körper – Kleider – Spiel. Johann Joachim Winckelmann, Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert, Würzburg 1994.

Schwab 2015
Gustav Schwab: Die schönsten griechischen Sagen, Hamburg 2015.

Schädler 1972
Alfred Schädler: Barocke Elfenbeinplastik im Bayerischen Nationalmuseum, in: Alte und Moderne Kunst 17/122 (1972), S. 1–15.

Schäfer 1964
Rudolf Schäfer: Die kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst a. M. und ihre Mitarbeiter im wirtschaftlichen und sozialen Umbruch ihrer Zeit (1746–1796), Frankfurt am Main-Höchst 1964.

Schütze 1991
Yvonne Schütze: Die gute Mutter. Zur Geschichte des normativen Musters Mutterliebe, Bielefeld 1991.

Seiler 2008
Peter Seiler: Statuen, Büsten, in: Kat. Ausst. Braunschweig 2008, S. 61–63.

Shakespeare – Klose 2012
William Shakespeare: Hamlet. Prinz von Dänemark, hrsg. von Dietrich Klose, übers. von August Wilhelm Schlegel, Stuttgart 2012.

Siebeneicker 2002
Arnulf Siebeneicker: Offizianten und Ouvriers. Sozialgeschichte der Königlichen Porzellan-Manufaktur und der Königlichen Gesundheitsgeschirr-Manufaktur in Berlin 1763–1880 (Diss. Phil. Berlin 2000), Berlin 2002.

Siebeneicker 2007
Arnulf Siebeneicker: Machtfragen und Stilfragen. Frankreich, Österreich und Preußen im Zeitalter der Revolutionen 1789–1848, in: Kat. Ausst. Berlin/Wien/New York 2007, S. 13–25.

Sigalas 2018
Vanessa Sigalas: Von Permoser zu Kaendler. Elfenbeinkünstler und Porzellanmodelleure im Dialog, in: Jutta Kappel (Hrsg.): Augen-Blicke: Barocke Elfenbeinkunst im Dialog der Künste (Kat. Ausst. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe), Dresden 2018, S. 19–40.

Sigalas 2020
Vanessa Sigalas: Precious Beggars. Ivory and Porcelain Sculpture at the Dresden Court, in: Vanessa Sigalas/Karine Tsoumis (Hrsg.): A Passion for Porcelain. Essays in Honour of Meredith Chilton, Stuttgart 2020, S. 40–55.

Sladek 2007
Elisabeth Sladek: Zeremonien, Feste, Kostüme. Die Wiener Porzellanfigur in der Regierungszeit Maria Theresias, hrsg. von Elisabeth Sturm-Bednarczyk, Wien 2007.

Spee 2004
Pauline von Spee: Die klassizistische Porzellanplastik der Meissener Manufaktur von 1764 bis 1814 (Diss. Phil. Bonn 2004), Bonn 2004.

Spiller 1992
Monika Spiller: Michel Victor Acier, in: AKL, Bd. 1: A – Alanson, Berlin u. a. 1992, S. 243.

Stahl 1994a
Patricia Stahl: Musik, Theater und Tanz, in: Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1994, S. 232-245.

Stahl 1994b
Patricia Stahl: Begegnungen mit fremden Völkern, in: Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1994, S. 246–257.

Stahl 1994c
Patricia Stahl: Höchster Porzellan und seine künstlerischen Vorlagen, in: Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1994, S. 203–210.

Stahl 2005
Patricia Stahl: Das Höchster Porzellan-Museum im Kronberger Haus. Dépendance des Historischen Museums Frankfurt, Frankfurt am Main 2005.

Stenger 1991
Erich Stenger: Die figürlichen Erzeugnisse der Steingutfabrik Damm. 1840–1884, Aschaffenburg 1991.

Stephan 1986
Ulrike Stephan: Gefühlsschauspieler- und Verstandesschauspieler. Ein theatertheoretisches Problem des 18. Jahrhunderts, in: Körner u. a. 1986, S. 99–116.

Stockert 2000
Harald Stockert: Adel im Übergang. Die Fürsten und Grafen von Löwenstein-Wertheim zwischen Landesherrschaft und Standesherrschaft 1780–1850 (Diss. Phil. Mannheim 1998), Stuttgart 2000.

Stollberg-Rilinger 2013
Barbara Stollberg-Rilinger: Offensive Formlosigkeit? Friedrich der Große, Aufklärung und Zeremoniellkritik, in: Stefanie Stockhorst (Hrsg.): Epoche und Projekt. Perspektiven der Aufklärungsforschung, Göttingen 2013, S. 181–214.

Stolpe 2008
Elmar Stolpe: Goncourt, in: AKL, Bd. 58: Gomez des Fonseca – Gordon, Berlin u. a. 2008, S. 103–109.

Sturm–Bednarczyk/Jobst 2000
Elisabeth Sturm–Bednarczyk/Claudia Jobst: Wiener Porzellan des Klassizismus. Die Ära Conrad von Sorgenthal 1784–1805, Wien 2000.

Sulzer 1792
Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, 2 Bde., Leipzig 1792.

Thiel 2000
Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2000.

Uhde 1875
Hermann Uhde (Hrsg.): Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirectors Friedrich Ludwig Schmidt (1772–1841), 2 Bde., Hamburg 1875, URL: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10006053149.

Unbekannt 1739
Unbekannt: Mouschen, Mouche, in: Johann Heinrich Zedler (Hrsg.): Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste: welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, darinnen so wohl die Geographisch-Politische Beschreibung des Erd-Kreyses […], 64 Bde., Leipzig/Halle 1732–1754, Bd. 21: Mi – Mt, Leipzig/Halle 1739, Sp. 1997–1998.

Unbekannt 1770
Unbekannt: Pro Memoria in Sachen der Damencoeffeurs in Paris, gegen die Paruckenmacher daselbst, in: Hannoverisches Magazin, 54 (6.7.1770), Sp. 849–864, URL: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0070-disa-2105263_008_13

Unbekannt 1778a
Unbekannt: Zum neuen Jahr, in: Litteratur- und Theaterzeitung 1/1 (1.1.1778), S. 5–9, URL: http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN556490444_0001.

Unbekannt 1778b
Unbekannt: Noch etwas über Brockmann, in: Litteratur- und Theaterzeitung 1/1 (1.1.1778), S. 53–55, URL: http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN556490444_0001.

Unbekannt 1790a
Unbekannt: Die Nationalversammlung an die Franzosen: Den 11ten Febr. 1790, Straßburg 1790, URL: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001E27A00000000.

Unbekannt 1790b
Unbekannt: Proklamation des Königs, über die Schlüsse der National-Versammlung, die Einrichtung der Gerichte betreffend: vom 24ten Augstmonat 1790, protokollirt den 16ten Herbstmonat, Colmar 1790, URL: http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/ludwigxvi1790g.

Unbekannt 1813
Unbekannt: Geschlechtsverhältnisse, in: Renatus Gotthelf Löbel/Chr. W. Franke (Hrsg.): Conversations-Lexicon oder Hand-Wörterbuch für die gebildeten Stände über die in der gesellschaftlichen Unterhaltung und bei der Lectüre vorkommenden Gegenstände, Namen und Begriffe in Beziehung auf Völker- und Menschengeschichte [...]: mit besonderer Rücksicht auf die älteren und neuesten merkwürdigen Zeitereignisse, 10 Bde., Leipzig 1812–1819, Bd. 3: Von Flibustier bis Göthe, Leipzig 1813, S. 458 f.

Unbekannt 1874
Unbekannt: La mouche, in: Pierre Larousse (Hrsg.): Grand dictionnaire universel du XIXe siècle français, historique géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., 17 Bde., Paris 1866–1890, Bd. 11: Mém – Ozza, Paris 1874, Sp. 3, S. 622.

Unbekannt 1929
Unbekannt: Anton Carl Luplau, in: Ulrich Thieme/Felix Becker/Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907–1950, Bd. 23: Leitenstorfer–Mander, Leipzig 1929, S. 474.

Unbekannt 2004
Unbekannt: Rechts und Links, in: Engelbert Kirschbaum/Wolfgang Braunfels (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Rom 2004, Bd. 3: Allgemeine Ikonographie: Laban – Ruth, S. 511.

Unbekannt o. J.
Unbekannt: Kurhannoversches Dragonerregiment D I von 1671/1, in: https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/806755#.

Vec 1998
Miloš Vec: Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation (Diss. Phil. Frankfurt am Main 1996– 1997), Frankfurt am Main 1998.

Vetter-Liebenow
Gisela Vetter-Liebenow: Kleider machen Leute. Formen der Kleidersprache in der Karikatur (Diss. Phil Hamburg 2001) Hamburg 2001.

Wagner 1979
Hans Wagner: Die politische und kulturelle Bedeutung der Freimaurer im 18. Jahrhundert, in: Éva H. Balázs u. a. (Hrsg.): Beförderer der Aufklärung in Mittel- und Osteuropa, Freimauer, Gesellschaften, Clubs, Berlin 1979, S. 69–86.

Wagner 2007
Julia Wagner: Die Turmgesellschaft in Wilhelm Meisters Lehrjahre (4. April 2007), in: Goethezeitportal, URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/meisterslehrjahre_wagner.pdf.

Walcha 1979
Otto Walcha: Meissner Porzellan, Dresden 1979.

Walcha 1986
Otto Walcha: Meissner Porzellan, Dresden 1986.

Walther/Wipfler 2014
Christine Walter/Esther P. Wipfler: Gracchen, in: RDK Labor (2014), URL: http://www.rdklabor.de/w/?oldid=95471.

Walz 2008
Alfred Walz: Kaiserserien und Herzogsbildnisse, in: Kat. Ausst. Braunschweig 2008, S. 71–82.

Wandruszka 1963–1965
Adam Wandruszka: Leopold II. Erzherzog von Österreich. Großherzog von Toskana, König von Ungarn und Böhmen, Römischer Kaiser, 2 Bde., Wien 1963–1965.

Warncke 1997
Carsten-Peter Warncke: Der Raum der Geselligkeit. Die Lage von Sala grande und großem Salon im frühneuzeitlichen Herrschaftsbau, in: Adam 1997, Bd. 1, S. 155–180.

Weiß 1964
Gustav Weiß: Ullstein Porzellanbuch. Eine Stilkunde und Technikgeschichte des Porzellans mit Markenverzeichnis, Berlin 1964.

Wenderholm 2010
Iris Wenderholm: Verwirrung, Schwindel, Herzklopfen. Januarius Zick malt das Erleuchtungserlebnis von Jean-Jacques Rousseau, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 73/3 (2010), S. 413–433.

Werhahn 1999
Maria Christiane Werhahn: Der kurpfälzische Hofbildhauer Franz Conrad Linck (1730–1793). Modelleur der Porzellanmanufaktur Frankenthal, Bildhauer in Mannheim (Diss. Phil. Frankfurt am Main 1996), Frankfurt am Main 1999.

Westhoff-Krummacher 1993
Hildegard Westhoff-Krummacher: Macht Luxus glücklich? Eine Fürstenberger Porzellangruppe antwortet, die Kaffeegesellschaft von J. J. Desoches 1769/70, in: Keramos 142 (1993), S. 3–14.

Willsberger/Rückert 1989
Johann Willsberger/Rainer Rückert: Meissen. Porzellan des 18. Jahrhunderts, Dortmund 1989.

Wittmann 2008
Sabine Wittmann: Über Rituale und Symbole zur Selbsterkenntnis. Die Terminologie der Freimaurer in den Sprachen Englisch – Deutsch – Spanisch, Trier 2008.

Wittwer 2001
Samuel Wittwer: Auf der Suche nach dem Harlekin. Die Commedia dell'Arte und das Berliner Porzellan, in: Kat. Ausst. Berlin 2001, Stuttgart 2001, S. 76–81.

Wogawa 2005
Frank Wogawa: Die bürgerliche Familie. Aspekte bürgerlicher Werterezeption am Beispiel der Jenaer Buchhändler- und Verlegerfamilie Frommann, in: Hahn/Hein 2005, S. 305–336.

Wolf 2005
Norbert Christian Wolf: „Fruchtbarer Augenblick" – „prägnanter Moment": Zur medienspezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe) (15.8.2005), in: Goethezeitportal, URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/wolf_augenblick.pdf.

Wolff Metternich/Meinz 2004–2016
Beatrix von Wolff Metternich/Manfred Meinz: Die Porzellanmanufaktur Fürstenberg. Eine Kulturgeschichte im Spiegel des Fürstenberger Porzellans, 3 Bde., München 2004–2016.

Wolff Metternich 1981
Beatrix von Wolff Metternich: Die Porträtbüsten der Manufaktur Fürstenberg unter dem Einfluss der Kunstkritik Lessings, in: Keramos 92 (1981), S. 19–68.

Wolters 1984
Jochem Wolters: Der Gold- und Silberschmied. Werkstoffe und Materialien, Stuttgart 1984.

Wurzbach 1857
Constantin Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, 60 Bde., Graz 1856–1891, Bd. 2: Bninski – Cordova, Graz 1857, URL: http://www.literature.at/alo?objid=11806.

Zais 1887
Ernst Zais: Die Kurmainzische Porzellan-Manufaktur zu Höchst. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, Mainz 1887.

Zeller 1997
Rosmarie Zeller: Die Rolle der Frauen im Gesprächspiel und in der Konversation, in: Adam 1997, Bd. 1, S. 531–541.

Ziegler 2011
Hendrik Ziegler: Majestätsbeleidigung, in: Fleckner/Warnke/Ziegler 2011, Bd. 2, S. 116–124.

Ziffer 2018a
Alfred Ziffer: Meissener Porzellanplastik für fürstliches Interieur und Zeremoniell, in: Keramos 241/242 (2018), S. 29–52.

Ziffer 2018b
Alfred Ziffer: Die Porzellansammlung von Sophie Dorothea in der Residenz Ansbach, in: Keramos 241/242 (2018), S. 17–28.

Zollinger 1997
Manfred Zollinger: Geschichte des Glücksspiels. Vom 17. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg, Wien 1997.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ai Weiwei: Sunflower Seeds, 2010, Porzellan bemalt, London, Turbine Hall Tate Modern, Inv.-Nr. T13408. Foto: CC BY-SA 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/): © Photograph by Mike Peel, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21141056 <11.2.2024>

Abb. 2: Balthasar Permoser: Vier Jahreszeiten, 1695, Elfenbein, signiert, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Elf 78; Elf 79; Elf 821; Elf 822 © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Foto: Claus Cordes.

Abb. 3: Balthasar Permoser: Herkules und Omphale, um 1697/1700, Elfenbein, Sockel aus Holz, H (ohne Sockel): 21 cm, Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. II 41 © Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Jürgen Karpinski.

Abb. 4: Balthasar Permoser: Herkules und Omphale, um 1700, Elfenbein, Sockel aus Holz, signiert, H (ohne Sockel): 26 cm, B: 19,8 cm, T: 10,5 cm, Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. II 42 © Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Jürgen Karpinski.

Abb. 5: Balthasar Permoser: Herkules und Omphale, um 1700, Elfenbein, unbemalt, H: 22 cm, B: 17 cm, Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv.-Nr. K 8718 © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Foto: Saturia Linke.

Abb. 6: Anton Carl Luplau, Porzellanmanufaktur Fürstenberg: Herkules, Omphale und Cupido, um 1773–1775, Porzellan, glasiert und unbemalt, H: 21 cm, B (mit Sockel): 14,6 cm, T: 8,5 cm, Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. C. 114–1917 © Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 7: Balthasar Permoser: Herkules und Omphale (Rückansicht), um 1700, Elfenbein, unbemalt, H: 22 cm, B: 17 cm, Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv.-Nr. K 8718 © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Foto: Saturia Linke.

Abb. 8: Anton Carl Luplau, Porzellanmanufaktur Fürstenberg: Herkules und Omphale, um 1773, Porzellan polychrom bemalt, H: 20,5 cm, B: 17,6 cm, T: 8 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Für 3578 © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Foto: Claus Cordes.

Abb. 9: Hagesandros / Athanadoros / Polydoros (zugeschrieben): Laokoon-Gruppe, Nachbildung nach hellenistischem Original, Museo Pio-Clementino, Octagon, Laocoon Hall, Vatican Museums, Inv.-Nr. 1059; Inv.-Nr. 1064; Inv. 1067. Foto: CC BY-SA 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/): © Photograph by Livio Andronico, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoon_and_His_Sons.jpg?uselang=de <11.2.2024>

Abb. 10: Andreas Schlüter: Das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, um 1700, Bronze, H: 560 cm mit Sockel, Ehrenhof Schloss Charlottenburg, Berlin, ohne Inv.-Nr. Foto: CC BY 2.5 (https://creativecommons.org/licenses/by/2.5/deed.de): © Photograph by Norbert Aepli, Switzerland, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schloss_Charlottenburg_2005_285.JPG?uselang=de <11.2.2024>

Abb. 11: Unbekannt, Porzellanmanufaktur Wien: Familienszene oder Die glücklichen Eltern, um 1770, Porzellan polychrom bemalt, H: 15,9 cm, B: 15 cm, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, Inv.-Nr. V 19425. Foto: CC0 1.0 (https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/): © Photograph by Thomas Goldschmidt, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, https://katalog.landesmuseum.de/object/C960825544812882BED9DA6B3F8F7D8-die-gluecklichen-eltern <11.2.2024>

Abb. 12: Michel Victor Acier, Porzellanmanufaktur Meißen: Die glückliche Familie oder Das eheliche Glück, um 1775, Porzellan polychrom bemalt, Porzellansammlung im Zwinger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. PE 1604 © Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Olena Korus.

Abb. 13: Michel Victor Acier, Porzellanmanufaktur Meißen: Die Gute Mutter, 1774, Porzellan polychrom bemalt und goldstaffiert, H. 21,6 cm, B. 19,1 cm, T. 15,2 cm, Porzellansammlung im Zwinger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr.: P.E.1624 © Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Adrian Sauer.

Abb. 14: Karl Gottlieb Lück, Porzellanmanufaktur Frankenthal: Die gute Mutter, um 1765/70, Porzellan polychrom bemalt, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv.-Nr.: KG 2005/78 © bpk/ Deutsches Historisches Museum/ Arne Psille.

Abb. 15: Jean-Baptiste Greuze: Silence, 1759, Öl auf Leinwand, Royal Collection Trust, London, Inv.-Nr.: RCIN 405080 © His Majesty King Charles III 2023.

Abb. 16: Conrad Lück, Porzellanmanufaktur Frankenthal: Die Gute Mutter, um 1780, Dejeunerplatte, Porzellan polychrom bemalt und goldstaffiert, vgl.: Kat. Aukt. München 1911, Lot Nr. 50.

Abb. 17: Michel Victor Acier, Porzellanmanufaktur Meißen: Die Schaukel oder La Balancoire, um 1780, Porzellan polychrom bemalt, H: 27,8 cm, B: 19,0 cm, T: 15,5 cm, Porzellansammlung im Zwinger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.- Nr. PE 1602 © Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Adrian Sauer.

Abb. 18: Michel Victor Acier, Porzellanmanufaktur Meißen: Das Stelzenspiel, um 1780, Porzellan polychrom bemalt, H: 27,4 cm, B: 20,5 cm, T: 16,4 cm, Porzellansammlung im Zwinger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. PE 1619 © Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Adrian Sauer.

Abb. 19: Johann Carl Schönheit, Porzellanmanufaktur Meißen: Der gute Vater, 1785, Porzellan polychrom bemalt, H: 20,8cm, B: 16,2 cm, T: 13,6 cm, Porzellansammlung im Zwinger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. PE 3521 © Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Adrian Sauer.

Abb. 20: Johann Friedrich und Carl Gottlieb Lück, Porzellanmanufaktur Frankenthal: Der verwundete Soldat, um 1760–1763, Porzellan polychrom bemalt, Höhe: 19 cm, Historisches Museum der Pfalz, Speyer, Inv.- Nr.: HM_1983_0124. Foto: CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/): © Historisches Museum der Pfalz, Speyer / Ehrenamtsgruppe HMP Speyer, https://rlp.museum-digital.de/object/567 <11.3.2024>

Abb. 21: Anton Grassi, Porzellanmanufaktur Wien: Familie des Erzherzog Leopold, Porzellan unbemalt, um 1775, MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien, Inv.-Nr.: KE 6867 © MAK/Kristina Wissik.

Abb. 22: Anton Grassi, Porzellanmanufaktur Wien: Erzherzogin Marie Christine und Herzog Albert von Sachsen-Teschen im innigen Gespräch, um 1780, Porzellan unbemalt, H: 24,5 cm, Ort unbekannt, Inv.-Nr. unbekannt © Dorotheum Wien.

Abb. 23: Jean Jacques Desoches, Porzellanmanufaktur Fürstenberg: Die Kaffeegesellschaft, um 1769/70, (ausgeformt um 1829) Porzellan polychrom bemalt und goldstaffiert, Museum im Schloss Fürstenberg, Fürstenberg, Inv.-Nr.: 487 © Museum Schloss Fürstenberg, Foto: Christopher Kahle.

Abb. 24: Jean Jacques Desoches, Porzellanmanufaktur Fürstenberg: Die Kaffeegesellschaft, (Rückseite) um 1769/70, (ausgeformt um 1829) Porzellan polychrom bemalt und goldstaffiert, Museum im Schloss Fürstenberg, Fürstenberg, Inv.-Nr.: 487 © Museum Schloss Fürstenberg, Foto: Christopher Kahle.

Abb. 25: Wiener Porzellanmanufaktur: Frau und Mann der sich erbricht, um 1760, Porzellan unbemalt, H: 13 cm, vgl.: Kat. Aukt. Wien 1928, Lot Nr. 376, Tafel 113.

Abb. 26: Johann Peter Melchior, Porzellanmanufaktur Höchst: Der wütende Schuster, um 1770, Porzellan polychrom bemalt, H: 19,5 cm; B: 21,0 cm; T: 13,0 cm, Landesmuseum Mainz, Inv.-Nr.: KH 1931/104. © Landesmuseum Mainz, Foto: GDKE LMMz, Ursula Rudischer

Abb. 27: Johann Peter Melchior, Porzellanmanufaktur Höchst: Die Schusterfrau mit Kind, um 1770, Porzellan polychrom bemalt, Kat. Aukt. Berlin 1925, S. 61, Tafel 70.

Abb. 28: Carl Ries, Porzellanmanufaktur Höchst: Die hohe Frisur oder Die Satire auf die hohe Frisur, um 1780, Porzellan polychrom bemalt, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.-Nr.: BK 1958-88 © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 29: Simon Francis Ravenet der Ältere nach William Hogarth: Die Heirat nach der Mode, Tafel vier, 1745, Radierung, Kupferstich, H: 385 mm, B: 466 mm, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 32.35(11). Foto: CC0 1.0 Universell (CC0 1.0) Public Domain Dedication, (https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de): © Harris Brisbane Dick Fund, 1932. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/406328 <11.2.2024>

Abb. 30: Erik Borg, Marieberg Fajansfabrik Stockholm: Ridiculous taste or the ladies absurdities, 1772, Fayence Tablett, Sepia Malerei, H: 30,5 cm, B: 46 cm, National Museum of fine arts, Stockholm, Inv.-Nr.: NMK 78/ 1943. Foto: CC BY-SA 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0): © Greta Lindström, Nationalmuseum (Stockholm), https://collection.nationalmuseum.se:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=5218&viewType=detailView <11.2.2024>

Abb. 31: Karl Gottlieb Lück, Porzellanmanufaktur Frankenthal: Satire auf die Mode der hohen Frisuren, um 1772, Porzellan polychrom bemalt, Depositum der Pauls-Eisenbeiss-Stiftung, Basel, Inv.-Nr.: unbekannt © Historisches Museum Basel, Depositum der Pauls-Eisenbeiss-Stiftung, Foto: Peter Portner.

Abb. 32: Karl Gottlieb Lück, Porzellanmanufaktur Frankenthal: Ein Kavalier wird á la mode coiffiert, um 1772, Porzellan polychrom bemalt, Depositum der Pauls-Eisenbeiss-Stiftung, Basel, Inv.-Nr.: unbekannt © Historisches Museum Basel, Depositum der Pauls-Eisenbeiss-Stiftung, Foto: Maurice Babey.

Abb. 33: Joseph Nees, Porzellanmanufaktur Ludwigsburg: Die Eitelkeit der Herren oder Satire auf die Mode der großen Haarbeutel, Miniaturgruppe aus der Venezianischen Messe, um 1765, Porzellan polychrom bemalt, Inv.-Nr.: WLM 1941-2. Foto: CC0 1.0 Universell (CC0 1.0) Public Domain Dedication, (https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de): © Landesmuseum Württemberg, P. Frankenstein, H. Zwietasch.

Abb. 34: Wilhelm Christian Meyer, KPM Berlin: Galanter Kavalier, 1769/70, Porzellan polychrom bemalt, H: 24 cm, Kunstgewerbe Museum, Berlin, Inv.-Nr.: 1915,83 © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Foto: Saturia Linke.

Abb. 35: Wilhelm Christian Meyer, KPM Berlin: Galantes Paar, 1769/70, Porzellan polychrom bemalt, Inv.-Nr.: 1915,83 und 1915,84 © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Foto: Saturia Linke.

Abb. 36: Johann Joachim Kaendler, Porzellanmanufaktur Meißen: Freimaurergruppe, um 1742, Porzellan polychrom bemalt, H: 22,5 cm, B: 21,4 cm Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv.-Nr.: PE 179 © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Foto: Jürgen Karpinski.

Abb. 37: Johann Joachim Kaendler, Porzellanmanufaktur Meißen: Freimaurerfigur, um 1743, Porzellan polychrom bemalt, H: 30,5 cm, B: 15,5 cm, Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv.-Nr.: PE 180 © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Foto: Jürgen Karpinski.

Abb. 38: Johann Joachim Kaendler, Porzellanmanufaktur Meißen: Ein Freimaurerpaar, Schokolade trinkend, 1744, Porzellan polychrom bemalt, H: 14 cm, Metropolitan Museum, New York City, Inv.-Nr.: 1982.60.326. Foto: CC0 1.0 Universell (CC0 1.0) Public Domain Dedication, (https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de): © The Jack and Belle Linsky Collection, 1982, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207203, <11.2.2024>

Abb. 39: Johann Joachim Kaendler, Porzellanmanufaktur Meißen: Satirische Gruppe, 1742, Porzellan polychrom bemalt, H: 23,5 cm, Metropolitan Museum, New York City, Inv.-Nr.: 1982.60.317. Foto: CC0 1.0 Universell (CC0 1.0) Public Domain Dedication, (https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de): © The Jack and Belle Linsky Collection, 1982, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207196 <11.2.2024>

Abb. 40: Johann Joachim Kaendler, Porzellanmanufaktur Meißen: Die Überraschung, um 1745, Porzellan polychrom bemalt, H: 20,6 cm, Ort unbekannt, Kat. Aukt. Berlin 1925, S. 27, Kat. Nr. 84.

Abb. 41: Anton Carl Luplau, Porzellanmanufaktur Fürstenberg: Zwey alte deutsche Soldaten mit einem Schachspiel, 1772, Porzellan polychrom bemalt, H: 19 cm, B: 18 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr.: Für 3058 © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Foto: Claus Cordes.

Abb. 42: Joachim von Sandrart: Marcomir und Malovend beim Schachspiel, Kupferstich in: Lohenstein, Daniel Caspers von: Großmüthiger Feldherr Arminius oder Herrmann. Bd. 1. Leipzig, 1689, Foto: PDM 1.0 Deed (https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/) Halle (Saale): Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, 2013, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:3:1-518815-p0125-8 <30.03.2024>

Abb. 43: Unbekannt, KPM Berlin: Der Geist von Hamlets Vater, um 1780, Porzellan polychrom bemalt, H: 9,5 cm, Ort unbekannt, vgl.: Lenz 1913, Bd. 2, Tafel 97, Abb. 408.

Abb. 44: Daniel Nikolaus Chodowiecki: Die Mausefalle, Hamlet, dritter Aufzug, zweiter Auftritt, 1780, Radierung, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr.: DBerger V 3.367 © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Foto: Ann-Katrin Senff.

Abb. 45: Unbekannt: Brockmann als Hamlet/ Johann Franz Hieronymus Brockmann, ohne Jahr, Kupferstich, H: 160 mm, B: 110 mm, Foto: Public Domain Mark 1.0 (https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de): Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek (Hamburg), Inv.-Nr.: P21 B164, https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN66396069X <11.2.2024>

Abb. 46: I.C. Maquinet: Friedrich Ludwig Schröder, ohne Jahr, Kupferstich. Foto: Public Domain Mark 1.0 (https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de): Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek (Hamburg), Inv.-Nr.: P 23: S 77, PURL: https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN663950546 <12.3.2024>

Abb. 47: Daniel Nikolaus Chodowiecki: […] gedencke meiner, Sohn, Hamlet, zweiter Aufzug, siebter Auftritt, 1778, Radierung, H: 95 mm, B: 55mm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr.: DChodowiecki AB 3.255 © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Foto: Claus Cordes.

Abb. 48: Franz Conrad Linck, Porzellanmanufaktur Frankenthal: Semiramis oder eine Allegorie des Trauerspiels, 1778, Porzellan polychrom bemalt, H: 21 cm, B: 30 cm, Historisches Museum der Pfalz, Speyer, Inv.-Nr. HM 1979_0033, Foto: CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/): © Historisches Museum der Pfalz, Speyer / Ehrenamtsgruppe HMP Speyer, https://rlp.museum-digital.de/object/568 <30.03.2024>

Abb. 49: Manuel Salvador Carmona: La Tragédie, vermutlich 1761, Radierung und Kupferstich, H: 386 mm, B: 383 mm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr.: MSCarmona AB 2.9 © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Foto: Ursula Mangholz.

Über die Verfasserin

Victoria Hasler (geboren 1985 in Nordhorn) studierte Kunstgeschichte und Religionswissenschaft in Göttingen und London. Nach dem Masterabschluss begann sie die Doktorarbeit unter der Leitung von Prof. Dr. Iris Wenderholm an der Universität Hamburg. Das Promotionsprojekt wurde durch ein großzügiges Stipendium vom Evangelischen Studienwerk e. V. gefördert.